А. Порек

Шопен

Общая
тетрадь


Ф е п

Я. ФРЕНКЕЛЬ

ШОПЕН

ПОПУЛЯРНАЯ
МОНОГРАФИЯ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО „ИСКУССТВО“
МОСКВА 1938

Редактор Ст. Маркус.
Техредактор Е. Уварова.
Художник М. Волчанецкий.

Сдано в набор 9/II 1938 г. Подписано к печати 26/VIII 1938 г. Уполномоченный Главлита Б—50880. Тираж 5000 экз. Объем 9 п. л. Бумага 62×94/16. Гиз. 561. Заказ 611. Индекс Н 110б.

Типография газ. «Правда» имени Сталина, Москва, ул. «Правды», 24.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Среди представителей классического музыкального наследства прошлого, творчество которых стало действенным фактором культурной жизни Страны Советов, имя Шопена — одно из наиболее популярных, наиболее любимых.

Сто лет тому назад Ж. Санд — его знаменитая подруга — писала о том, что наступит пора, когда сочинения Шопена «оркеструют» и тогда все узнают об истинном величии и силе его гения. Прогноз этот, ошибочный, поскольку он свидетельствовал о непонимании Ж. Санд специфики фортепианного творчества Шопена, был правильным, поскольку предугадывал огромный грядущий интерес и любовь к его музыке со стороны миллионов. Это особенно верно по отношению к нашей стране, где Шопена не только любят, но и изучают, где культура исполнения его произведений находится на исключительной, признанной всем миром высоте.

К сожалению, это изучение встречает пока еще немало препятствий, вследствие весьма ощутительного недостатка у нас соответствующей литературы. Те немногие книги и брошюры, посвященные Шопену, которые издавались до сих пор, ставили своей задачей, главным образом, характеристику шопеновского творчества, либо оставляя в стороне жизненный путь великого музыканта-романтика, либо искажая его повторением больше чем сомнительных «фактов» и досужих вымыслов. Сюда относится перевод брошюры Лейхтентритта, в биографической части базирующейся на работе Карасовского,— самой недостоверной из всех биографий Шопена, и в особенности книга де-Пурталеса, в которой автор крайне развязно трактует личность Ж. Санд и ее роль в жизни Шопена. Даже такой интересный труд, как недавно переизданный в новом переводе «Шопен» Ф. Листа, дающий при всей цветистости стиля глубокий и яркий анализ шопеновского творчества, в биографическом отношении очень скуден и страдает к тому же рядом серьезных неточностей. Это объясняется, конечно, тем, что книга создавалась вскоре после смерти Шопена и приведенные в ней данные могли тогда иметь лишь отрывочный, случайный характер.

Между тем советские музыканты-профессионалы, учащиеся, участники многочисленных самодеятельных коллективов — вся огромная аудитория исполнителей и слушателей шопеновской музыки проявляет большой и естественный интерес к живому облику композитора, к общественной среде, в которой рос и развивался его гений, к его друзьям, вкусам, слабостям, ко всем перипетиям его так рано угасшей жизни. Отсюда — давно назревшая задача дать советскому читателю сжатую монографию о Шопене, в которой основной фон был бы достаточно полным и максимально правдивым жизнеописанием, а эволюция творчества увязана с теми фактами биографии, которые эту эволюцию определяли или на нее влияли.

Именно так понятая задача побудила составителя настоящей работы в основу ее положить материалы капитального труда Ф. Гезика, наиболее обстоятельного, документально обоснованного и объективного из всей обширной европейской литературы, посвященной «Рафаэлю фортепиано». Правда, трехтомный труд Гезика — плод тридцатилетней исследовательской работы — был закончен в 1912 г. С тех пор появился ряд изданий, вносящих некоторые новые, часто важные данные в биографический материал о Шопене, как например: прекрасная монография В. Каренина («Ж. Санд»), впервые опубликовавшего некоторые документы, проливающие свет и на историю разрыва между Шопеном и Ж Санд; книга Эд. Ганша «Mes voyages avec Fr. Chopin»; интересный сборник статей в «La Revue musicale» (1931 г.); недавно вышедшие «Письма Фр. Шопена» (1937 г.); работы польских авторов (Опенский, Бронарский) и др. Кроме того в послевоенные годы открылось немало ранее недоступных архивов, вследствие чего рассеяны некоторые легенды, принятые на веру и Ф. Гезиком. В частности это относится к вопросу о якобы польском происхождении отца Шопена. Все это необходимо было принять во внимание. В итоге настоящая работа, базируясь в основном на монографии Ф. Гезика, по которой и ведется нить повествования, в то же время использует весь тот новый материал, который был опубликован в течение последней четверти века и оказался доступным ее составителю.

Что касается приведенных в книге оценок как всего творчества Шопена в целом, так и отдельных его произведений, то, не претендуя на новизну анализа, они представляют собой наиболее установившиеся в музыковедческой литературе выводы о характере и художественно-историческом значении его музыки.

Каждая нотка Шопена — это жемчужина, упавшая с неба.

Ф. Лист.

Вот он, увлекательнейшая фигура, какую я знал на свете: талант Гаррика и варшавско-французское esprit... Душа польской матери играла его пальцами, пела, стонала, а душа отца-француза смеялась во все горло, — и это был Шопен.

А. Мицкевич.

Глава I

РАННЕЕ ДЕТСТВО

Осенью 1794 г. на улицах варшавского предместья — Праги разыгрался последний акт исторической драмы, приведшей к ликвидации Польши как самостоятельного государства.

Зажатая с трех сторон в тисках русско-прусско-австрийского блока, во имя борьбы с французской «революционной чумой» протянувшего свои щупальцы к лакомым польским провинциям, обессиленная внутренней грызней правящей верхушки, предательством магнатов и классовым эгоизмом шляхты, цепко державшейся за свои крепостнические привилегии, страна сдалась победителям.

Восстание Косцюшки не захватило широких народных масс. Его не поддержал основной, наиболее многочисленный класс — забитое рабским трудом крестьянство, для которого у творцов знаменитой «конституции 3-го мая» (1791 г.) не нашлось ничего, кроме нового подтверждения крепостной зависимости. Даже прокламации Косцюшко обещали крестьянам свободу... на время борьбы, т. е. с последующим возвращением в прежнее подъяремное состояние. Неудивительно, что эта борьба была с самого начала обречена на неудачу.

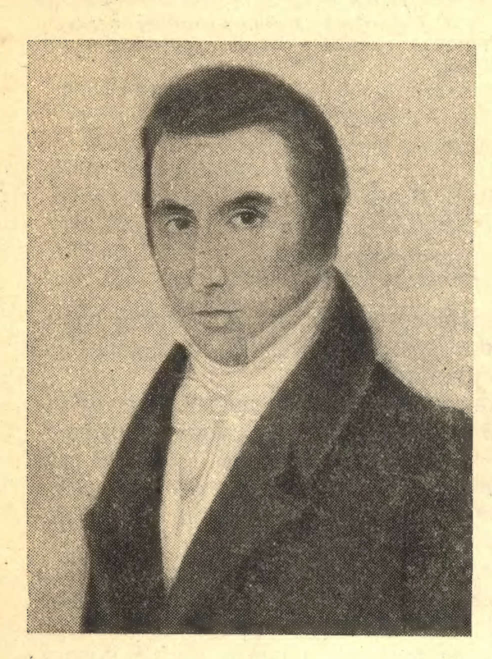
После некоторых успехов наступил ряд поражений, а затем штурм Праги суворовскими войсками и разгром повстанческих сил.

Среди отрядов, защищавших позиции у Праги, находилась и Народная Гвардия, скомплектованная из патриотически настроенных горожан, учащейся молодежи и добровольцев из других слоев населения, в том числе и иностранцев, проживавших в Варшаве. Из этих последних особым энтузиазмом выделялся юный француз-эмигрант, уроженец Нанси, Николай Шопен.

Восемнадцатилетним юношей приехал он в поисках заработков в Варшаву по приглашению земляка-француза, основавшего там небольшую фабрику и поручившего Шопену ведение конторских книг.

Выросший в семье отца-учителя, Н. Шопен получил недурное по тому времени образование, знал хорошо не только французский, но и немецкий язык, был начитан в литературе. Добросовестно выполняя обязанности счетовода, он очень скоро стал живо интересоваться

общественной жизнью Польши, переживавшей тогда, в пору работы «четырехлетнего сейма» (1788—1792), полосу некоторого общественного подъема. Свободное от службы время Н. Шопен проводил за изучением польского языка, либо на галлереях замка, в котором заседал сейм и шли горячие дебаты. Увлечение страной, которая его приютила, было настолько сильным, что Шопен не задумываясь вступил в ряды Народной Гвардии, как только население Варшавы примкнуло к восстанию, поднятому Косцюшко. Только благодаря случайности, он оказался в дни штурма вне Праги и избег возможной гибели.



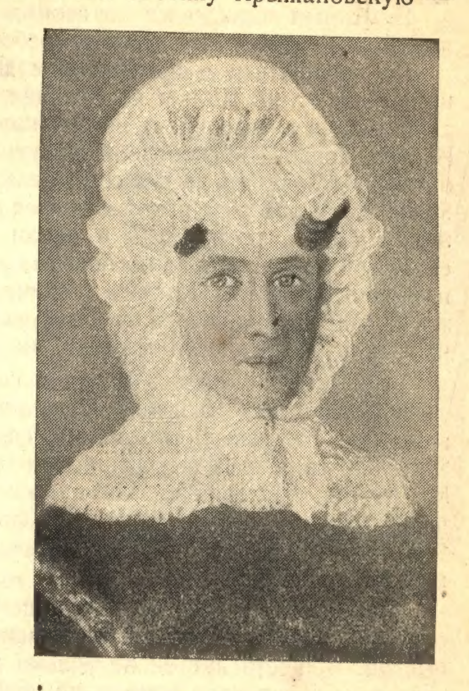
Николай Шопен

Наступивший вскоре третий раздел Польши отдал Варшаву под власть Пруссии. Столица превратилась в провинциальный город, в котором резко упал пульс общественной жизни. Замерла и торговля. Дела фабрики, на которой служил Шопен, пошли все хуже и хуже, и, наконец, пришлось ее закрыть. Перед Н. Шопеном возникла необходимость подумать о своей судьбе. После некоторых колебаний он решает остаться в стране, в которой видел свою вторую родину, становится на стезю педагога и быстро приобретает репутацию наиболее популярного в Варшаве преподавателя языков, особенно ценимого, благодаря хорошим манерам, в кругах польской знати.

В течение нескольких лет он занимает место домашнего учителя в семье помещицы Лончинской, а оттуда переходит к графине Скарбек, проживавшей с детьми в своем имении Желязова Воля, в десятке километров от Варшавы. В эту пору Н. Шопену было около тридцати лет. Наружность его производила приятное впечатление. Высокий брюнет с острым взглядом выразительных глаз, бритым лицом и орлиным носом, всегда тщательно одетый, живой, остроумный, очень занимательный в обществе, Шопен в обычных условиях держался с большим спокойствием и даже какой-то величавой торжественностью. Интерес и любовь к литературе никогда его не покидали, и охотнее всего он проводил вечера за чтением Вольтера, которого был горячим поклонником. Рядом с литературой Шопен не менее охотно отдавал свои досуги музыке. Он недурно играл на скрипке и флейте, принимал участие в квартетах и трио. Человек несомненно музыкальный,

Николай Шопен, однако, сильно преувеличивал свои музыкальные таланты и относился с болезненной мнительностью ко всем, кто выражал какое-либо сомнение на этот счет.

В семье Скарбек к Шопену относились с симпатией и уважением. Здесь он встретил и подругу своей жизни Юстину Крыжановскую — дальнюю родственницу Скарбек, на которой женился в 1806 г. Современники рисуют образ матери Ф. Шопена в привлекательных красках, особенно отмечая ее музыкальность. Она недурно играла на фортепиано, пела польские народные песни и модные тогда романсы Ж. Ж. Руссо.



Юстина Шопен

В 1807 г. у Шопенов родилась дочь Людвика, а через три года, 22 февраля 1810 г., в морозный зимний вечер, когда все вокруг было покрыто снежной пеленой, явился на свет и сын Фредерик, будущий «поэт фортепиано».

Это был ребенок слабый, почти хилый, с личиком бледным и спокойным, точно оно впитало и отразило в себе нежные, спокойные песни, которые напевала мать над его колыбелью. Впечатлительность, которую маленький Шопен проявлял к звукам музыки, была необычайной и, как казалось окружающим, болезненной. Стоило только кому-нибудь в соседней комнате сыграть несколько нот на фортепиано, как маленький Шопен заливался неистовым плачем. Горячо любившая музыку Юстина с болью и горечью предполагала в своем сыне врожденное отвращение к музыке, но опасения эти скоро рассеялись. Обильные слезы лились не из антипатии к звукам. В них выражались лишь волнение и трепет, которые переживал при звуках музыки болезненно впечатлительный ребенок. Когда мать под влиянием его плача переставала играть, маленький Фредерик глядел на нее умоляющим взглядом и ручонкой показывал на фортепиано.

Ему не исполнилось еще и года, когда вся семья переехала в Варшаву, где Н. Шопен получил место преподавателя французского языка в Варшавском лицее. Довольно большая казенная квартира, предоставленная Н. Шопену, дала ему возможность организовать небольшой пансион для учащихся лицея и тем изыскать дополнительный источник

заработка, который был необходим, так как лицейские уроки оплачивались скудно и неаккуратно. Пансион Шопенов, в котором воспитывалось не более 5-6 учеников, пользовался успехом, особенно в дворянских кругах, где больше всего ценили изящество манер и французский язык.

Н. Шопен изъяснялся со своими воспитанниками только на этом языке, в занятиях был суров и требователен.

По воскресным и праздничным дням, когда дети предавались танцам, трехлетний Шопен не отходил от матери, погруженный в звуки танцовальных мелодий, и не спускал глаз с белых и черных клавиш. Иногда, пользуясь свободной минутой, Ю. Шопен садилась за фортепиано, чтобы поиграть для себя, пела отрывки из опер, любимые сентиментальные романсы и колыбельные песни. Маленький Фредерик точно замирал весь, погружаясь в океан неведомых, грустных ощущений; его обычно веселое личико подергивалось облачком грусти, и на ресницах нависали слезы. Когда в гостиной никого не было, мальчик подходил к фортепиано, перебирал пальцами клавиши, задерживаясь на случайных консонансах и избегая диссонансов.

День его проходил в играх с сестрами, из которых он особенно любил старшую — Людвику. Девочка была старше своего брата тремя годами и отличалась большими способностями и веселым нравом. Людвика, сама едва выучившись читать и писать, давала уроки брату. Маленький Фредерик схватывал все на-лету и очень быстро научился читать и писать по-польски и по-французски, так как оба эти языка были равноправными в семье. Людвика стала и первой его учительницей фортепианной игры.

Одновременно ребенок с большой охотой рисовал, проявляя в этой области редкие способности. Развитие его шло вообще необычайно быстро. В шесть лет он не только исполнял на фортепиано большинство пьес репертуара матери, но пробовал также свои силы и в поэзии, писал стишки, мало удачные по форме, но все же удивительные для ребенка его лет.

Совершенно естественно, что от взоров родителей не укрылась одаренность сына, которая их немало радовала, но служила и источником печали. Именно поразительным способностям мальчика они приписывали слабость его здоровья, которое очень часто внушало тревогу и беспокойство. Однако, несмотря на хрупкость здоровья, Шопен отличался природной живостью характера, был неистощим в изобретении игр и забав, а также остроумен и находчив. Благодаря этим чертам маленький Фрицек, как его называли, был всеобщим любимцем.

Наступил 1817 г. Шопену исполнилось 7 лет. Его способности к музыке развивались с каждым днем, и увлечение, с которым он рвался к фортепиано, заставило родителей искать педагога, которому можно было бы поручить систематические занятия с ребенком. Выбор пал на Войцеха Живного.

Это была оригинальная фигура. На лице Живного больше всего выделялся огромных размеров нос, преждевременно приобревший фиолетовую окраску вследствие злоупотребления табаком и пивом. Курил

Живный и нюхал табак так страстно, что нос, борода, белый галстук, жилет, сюртук,— все было табачного цвета, и от всего несло табаком. Табак падал на сапоги и даже на клавиатуру фортепиано. Кроме огромной, вмещавшей полфунта турецкого снадобья табакерки, с портретом не то Моцарта, не то Гайдна на крышке, Живный постоянно носил с собой внушительных размеров четырехгранный карандаш, которым исправлял ошибки в нотах и поколачивал по пальцам или головам малопонятливых учеников. Несмотря на преклонный возраст, Живный отличался удивительным трудолюбием, в сравнение с которым могла бы итти разве его скупость. Он вставал с восходом солнца и весь день ходил с урока на урок, не расставаясь ни на минуту со своей табакеркой и не изменяя своему ровному и веселому настроению. Музыкальное образование он получил в Германии, довольно бегло играл на скрипке и фортепиано, писал сонаты, менуэты, вальсы, в которых не было ничего самостоятельного или оригинального, и обладал очень умеренным педагогическим талантом. Один из его бывших учеников писал в своих мемуарах: «Милый старичок Живный учил, да так и не научил меня играть на фортепиано». Напротив, Шопен, который, уже будучи знаменитым артистом, вспоминал с симпатией о своем первом учителе, «милом Живном», заметил в одном письме: «Научиться музыке у Живного мог бы даже величайший осел». Правды в этом отзыве, конечно, меньше, чем шутки. Однако за Живным надо признать одну несомненную заслугу. Страстный поклонник Баха, которого тогда еще не ценили так высоко, Живный оставался в стороне от всеобщего увлечения итальянцами, сохраняя свой культ классической немецкой музыки и преклоняясь перед гениями Гайдна, Моцарта и Бетховена. Эту любовь Живный сумел внушить и ученикам своим, в том числе и маленькому Шопену, до последних дней своей жизни не расстававшемуся с произведениями Баха. Избранный Живным путь вел его гениального ученика не в сторону модных тогда и дешевых музыкальных увлечений, а к вершинам подлинного искусства.



Войцех Живный

Занятия Живного с семилетним Фредериком шли таким темпом, что старый, поседевший на уроках учитель не раз совершенно терялся, ошеломленный свободой и легкостью, с которыми мальчик побеждал все трудности, его редким музыкальным инстинктом. Успехи Шопена в технике были поразительны, а увлечение, с которым он относился к занятиям, было так сильно, что в интересах здоровья юного пианиста, приходилось эти занятия всячески суживать и сокращать.

Помимо технических успехов, выражавшихся, между прочим, и в отличном чтении с листа довольно трудных пьес, маленький Фредерик стал обнаруживать и большое тяготение к композиции. Первые сочинения, которые он сыграл Живному, привели старика в большое волнение. Оно возросло еще сильнее, когда Живный увидел первые попытки мальчика нанести свои композиции на бумагу. Попытки, конечно, совершенно беспомощные, но все же удивительные. Пришлось старому учителю и юному композитору разделить работу. Фредерик сочинял, Живный записывал.

Очень скоро Живный почувствовал себя неспособным руководить мальчиком и вынужден был предоставить ему полную свободу, ограничиваясь только наблюдением за его работой.

Не прошло и года, как о таланте и успехах маленького Шопена стало известно всему городу. Его имя становится популярным не только в салонах знати, но и в художественных кругах, среди зрелых музыкантов.

Шопену шел восьмой год. В эту пору он уже не менее усердно занимался и науками, проявляя и тут незаурядные способности. Только здоровье мальчика внушало немало страхов и опасений.

Благодаря настояниям восторженных поклонников «чудодея Фрицка» решено было напечатать одну из его композиций, а именно «Полонез». Пьеса эта, вышедшая из печати еще в конце 1817 г., обратила на себя всеобщее внимание, ее сочувственно отметили в прессе. Почти одновременно с «Полонезом» вышла из печати и другая пьеса Шопена — «Военный марш», исполнявшийся военными оркестрами во время парадов на Саксонской площади.

Несмотря на выход в свет двух произведений, маленький Фрицек все еще не в силах был самостоятельно записывать свои музыкальные мысли, и это попрежнему лежало на обязанности Живного. Зато заглавные страницы Шопен писал сам, украшая их всевозможными каллиграфическими причудами и виньетками.

На рукописи изданного «Полонеза», оригинал которого сохранился до наших дней, имеется написанная рукой Шопена заглавная страница: «Полонез для фортепиано, написанный Фредериком Шопеном 8 лет».

Выступления юного композитора в качестве пианиста постепенно выходят за пределы салонов. Его наперерыв приглашают к участию в благотворительных концертах, и имя «Шопенка», как его называют в Варшаве, на афише становится тем магнитом, который притягивает публику и наполняет залы.

Первый такой концерт, в котором выступал Шопен, состоялся в конце февраля 1818 г. Успех, выпавший на долю Фрицка, превзошел все ожидания.

За несколько часов до концерта, когда Шопена поставили на стул, чтобы приодеть к первому публичному выступлению, мальчик больше всего был заинтересован красивым широким воротничком своего костюма. По возвращении домой, на вопрос матери: «Что, сыночек, больше всего публике понравилось?» — последовал ответ: «Мой воротничок. Знаешь, мама, все на него смотрели».

Считаясь со слабым здоровьем мальчика, решено было не отдавать

его в школу, а постепенно готовить дома к поступлению в один из старших классов Варшавского лицея, в котором Н. Шопен занимал место преподавателя. Программа занятий была довольно основательной. Необходимы были достаточные познания в географии, истории, алгебре, геометрии и в языках: латинском, немецком и французском, кроме главного — польского

Все это давалось маленькому Фредерику шутя. Несмотря на свойственную ему аккуратность и старательность, сидеть над уроками ему почти не приходилось, так как усваивал он все с поразительной быстротой. Поэтому у него всегда оставалось достаточно времени, чтобы пошалить, а, главное, отдаться своему любимому искусству. Только оно целиком захватывало и поглощало мальчика. С увлечением продолжал он свои занятия с «милым Живным», от поры до времени выступал в публичных концертах и часто — в салонах, в которых стал желанным гостем и приманкой.

Среди этих салонов следует отметить и дворец тогдашнего наместника Польши, вел. кн. Константина. По отношению к этому отпрыску дома Романовых маленькому Шопену приходилось не раз выполнять роль Давида, изгонявшего игрой на лире бесов из помраченного сознания Саула. Грубый, запальчивый и необузданный по натуре Константин Павлович часто впадал в состояние дикого гнева, вызывая трепет у всех окружающих. Для того, чтобы привести «цесаревича» в спокойное состояние, прибегали к одному, уже испытанному, средству. Во весь опор мчалась карета за маленьким чудодеем Фрицком. Как только он приезжал, его усаживали за фортепиано и просили играть «так хорошо, как только он может». Мальчик играл, а великий князь, заслышав хотя бы из отдаленной комнаты звуки фортепиано, поддавался очарованию музыки и постепенно успокаивался.

Каждое публичное выступление приносило маленькому артисту триумф. Однако эти триумфы не только не уменьшали, но еще больше усиливали требовательность, с которой мальчик относился к самому себе. Неудовлетворенный некоторыми сторонами своей техники, он с удивительной настойчивостью работал над ее развитием. Один из его сверстников[1] рассказывает в своих воспоминаниях о том, как Шопен, заинтересованный красотой аккорда с децимой в верхнем голосе, пытался различными способами растянуть пальцы своих, еще детских рук, чтобы достигнуть возможности взять этот аккорд сразу.

С этой целью он клал между пальцами различные предметы, не расставаясь с добровольными орудиями пытки даже ночью. В этом не было желания кого-либо поразить объемом руки. Маленький виртуоз чувствовал, насколько существенна разница между связанным и арпеджированным аккордом, и хотел овладеть трудным для его рук техническим приемом. Правда, очень скоро он убедился в том, что вкладывание между пальцами разных деревянных кружков не только не дает желаемого результата, но и явно вредно, ослабляя гибкость и силу

---

[1] Сикорский.

рук. Эксперимент был оставлен, а Фрицек, которого не покидала забота о развитии пальцев, продолжал работу над ними естественным путем на клавиатуре.

Параллельно с развитием виртуозной пианистической техники быстро шла вперед и его композиторская работа. Он уже заносил на бумагу свои музыкальные мысли, не прибегая к помощи учителя. Что касается Живного, то он чувствовал себя все менее и менее нужным своему ученику. Старый педагог часто становился втупик перед бесчисленными вопросами Фрицка, искавшего путей для выражения своих музыкальных замыслов. Влияние его на своего ученика было, однако, все еще велико. Он поддерживал и развивал в нем интерес к Баху и другим классикам, знакомил с основами гармонии и контрапункта. Все это падало на исключительно благодарную почву и давало соответствующие результаты. Некоторое представление о них дает «Полонез для фортепиано», написанный одиннадцатилетним Шопеном в 1821 г. и посвященный Живному.

«Полонез» этот в f-moll по своему характеру и стилю мало чем отличается от большинства произведений этого типа таких популярных тогда в Варшаве композиторов, как Курпинский, Эльснер и др., но удивляет каллиграфической выпиской мелких, разбросанных по линейкам нот, неожиданной в мальчике 11 лет, еще недавно прибегавшем к помощи старого учителя, чтобы записать ту или иную музыкальную фразу. Сохранившийся до наших дней автограф производит впечатление работы, писанной опытным музыкантом.

Вполне понятно, что то положение, которое занял «преемник Моцарта», как его все чаще называли в Варшаве, всеобщие к нему симпатии и преклонение перед его дарованием не могли не радовать как родных Шопена, так и его самого. И тем не менее средой, в которой мальчик чувствовал себя истинно счастливым, была больше всего родная семья.

Причины этого обстоятельства лежали не только в возрасте Фрицка, не только в гармонии взаимной привязанности и дружбы, которая царила в доме, но и в атмосфере тех общественных и умственных интересов, которые были близки Н. Шопену и его друзьям и которые оказывали большое влияние на все его окружение, в том числе и на маленького Шопена, всесторонне питая и развивая пытливый ум мальчика.

Начало двадцатых годов XIX в., когда Фредерику было 11-12 лет, было периодом большого оживления общественной жизни Польши и в особенности ее центра — Варшавы. Связанные с наполеоновской эпопеей надежды на возрождение Польши как самостоятельного государства закончились, как известно, полным крушением, ликвидацией герцогства Варшавского и созданием «Царства Польского» под сенью и пятой российской державы.

Все эти события вызвали сильнейшее брожение в стране и рост оппозиционных настроений. Под их влиянием возникает ряд полулегальных и подпольных организаций, стремившихся к объединению и воссозданию польского государства разными путями, в том числе



Детская сцена в семье Н. Шопена

и подготовкой вооруженного восстания, которое пропагандировали студенческое «Братство свободы» и кружки польского офицерства, установившего связи с русскими декабристами. Усилились и крестьянские волнения.

Освобожденное наполеоновским декретом 1807 г. от крепостной зависимости, но без наделения землей, крестьянство стало игрушкой в руках землевладельческой шляхты, тысячами сгонявшей своих бывших рабов с их жалких, но насиженных гнезд. Это было освобождение, о котором польский историк Бадени писал: «С крестьян были сняты оковы, но вместе с кандалами с них стащили и сапоги...»

Все это насыщало общественную жизнь предгрозовыми настроениями и большим возбуждением.

Н. Шопен, близко связанный с университетскими и др. общественными кругами, был в курсе всех событий, которые особенно живо обсуждались на «четвергах» — приемных днях Шопенов, когда в их скромной квартире собирались представители науки, общественные деятели, кое-кто из артистов и художников, иногда члены французской колонии, с которой Н. Шопен поддерживал дружеские связи.

Фредерик жадно вслушивался в разговоры и споры, ронявшие в душу впечатлительного мальчика первые зерна того пламенного патриотизма, которым так характерно окрасились потом вся его сознательная жизнь и творчество. Запоминая многое из существа спора, он в то же время подмечал интонации, жесты и, особенно, комические черты того или иного гостя. На другой день все это превращалось либо в мастерские характеристики-импровизации на фортепиано, либо в набросанные смелой рукой карикатуры, потешавшие весь дом.

По мере того, как росла его известность как пианиста и композитора, в гостиной Шопенов становились постоянными посетителями и лучшие музыканты Варшавы, как, например, Эльснер — основатель и директор консерватории, Вюрфель — отличный пианист и профессор консерватории, Явурек — видный дирижер. Все они относились с большой сердечностью и еще бо̀льшим интересом к исключительно одаренному мальчику. Вюрфель играл с ним в четыре руки, с Явуреком шли нескончаемые беседы о Керубини, которым увлекались оба, а Эльснеру приходилось разрешать десятки вопросов, относившихся к гармонии и композиции, с которыми к нему обращался его юный друг.

Между тем вплоть до 1822 г. старый Живный все еще оставался учителем Шопена. Наступил, однако, момент, когда он сам пришел к решению устраниться от дальнейших занятий и предоставить гениального мальчика — уже в ту пору как пианиста не имевшего в Варшаве соперников, не исключая и Вюрфеля — его собственным силам.

«Милый Живный» сделал все, что мог, и сделал достаточно, чтобы в биографии своего великого ученика занять достойное и почетное место.

Шопен стал работать самостоятельно. В области композиции он пользовался больше всего советами Эльснера. Виднейший тогда польский теоретик и композитор, Эльснер был в то же время убежденным

народником в том смысле, что усматривал самый надежный и богатый источник творчества в глубинах народной музыки и песни. Этому направлению он, как и другой современный ему композитор Курпинский, оставался верен и в своих операх («Король Локетек» и др.), вводя в них народные песни и танцы. Правда, добросовестно обработанные технически, но не преображенные в горниле собственной творческой интуиции композитора, элементы эти в операх Эльснера не могли сыграть очень существенной роли в развитии польской национальной музыки, но сами по себе тенденции были жизненными и верными, а влияние их на юного Шопена весьма благотворным.

Все больше и больше Фрицек сосредоточивает свое внимание на народной музыке, ищет возможности к ней прислушаться, ее усвоить. Во время экскурсий за город в обществе отца и пансионеров или в Желязовой Воле, где семья обычно проводила лето, Шопен, если только откуда-нибудь доносились звуки сельской песенки, кларнета или скрипки, пробирался к стене деревенской хаты или корчмы и часами слушал пение или лихо наигрываемые забористые мазурки, куявяки и обертасы, увлеченный своеобразным ритмом этих народных танцев.

В этих условиях и под этими влияниями, создававшими крайне благоприятную обстановку для развития его музыкального гения, прошли детские годы Шопена.

Глава II

ШКОЛЬНЫЕ ГОДЫ

О школьных годах Шопена сохранилось немало документов, более или менее достоверных воспоминаний его сверстников, писем и других материалов. Мы узнаем из них, что осенью 1826 г. он стал учеником 4-го класса Варшавского лицея. Преподавание в этом учебном заведении было поставлено так, что наибольшее внимание обращалось на естественные науки и математику, в меньшем почете были науки гуманитарные. Между тем именно последние отвечали наклонностям и вкусам Шопена. История и литература были теми предметами, которые он изучал с интересом. Остальные оставляли его равнодушным или пользовались, как например греческий и латинский языки, откровенной антипатией. Однако всегда добросовестный в своих занятиях, он не игнорировал уроков по этим предметам и не отставал от своих одноклассников. Скука, которую вызывали в нем латынь, греческий, зоология и ботаника, компенсировалась рисованием карикатур на товарищей и преподавателей или изобретением забавных шалостей, поднимавших веселое настроение всего класса. Шутки и шаржи Шопена никогда, впрочем, не были оскорбительны, а веселый, живой характер и остроумие привлекали к нему общие симпатии. Помимо этого немалое значение имела и его известность как артиста и композитора, снискавшая ему большую популярность среди учащих и учащихся лицея. Несмотря на то, что классные занятия, приготовление уроков

и изобретение всевозможных трюков и шалостей отнимало в общем немало времени, Шопен не оставлял любимого искусства. Он много импровизирует, работает над своей техникой, которая уже в ту пору позволяла ему блестяще исполнять трудный концерт Калькбреннера, и продолжает композиторскую работу.

Из произведений, относящихся к периоду 1823—1824 гг., известна одна мазурка, посвященная Кольбергу, другая a-moll, вышедшая впоследствии из печати под ор. 17 № 4, и Rondo c-moll, напечатанное в 1825 г. под ор. 1.

Попрежнему Шопен был в курсе всех заметных событий музыкального дня, посещал все выдающиеся концерты и часто заглядывал в нотные магазины, где можно было не только узнать о всех музыкальных новинках Варшавы и заграницы, но и проиграть их на плохеньком фортепиано. А новинок этих бывало всегда очень много, так как пульс музыкальной жизни Варшавы бился бойко и энергично. В городе, насчитывавшем около 140.000 жителей, имелось несколько десятков фабрик и мастерских, изготовлявших фортепиано и др. музыкальные инструменты, и не менее полусотни преподавателей фортепианной и скрипичной игры. От поры до времени устраивались концерты, на которых исполнялись лучшие камерные произведения Гайдна, Моцарта и Бетховена. Такие концерты имели свою немалочисленную аудиторию, уровень музыкального вкуса которой можно признать довольно высоким.

Изредка исполнялись такие капитальные вещи, как «Реквием» Моцарта или оратории Гайдна. В опере, где еще недавно безраздельно царил Буалдье, его «Багдадский король» и особенно «Белая дама», постепенно приобретали права гражданства Россини и Вебер. Ставились и «Дон-Жуан» и «Волшебная флейта», но большого успеха не имели. Эти оперы, очевидно, требовали более развитого художественного вкуса. Из польских композиторов наибольшей популярностью пользовались Стефани, Эльснер и Курпинский, пытавшиеся, как об этом уже было сказано выше, писать в народном духе.

Каникулы Шопен проводил обычно в Шафарне — имении родителей Доминика Дзевановского, его товарища по лицею и пансионера Шопенов, с которым он был очень дружен. Время здесь проходило очень весело. Юные друзья пользовались во-всю предоставленной им свободой, катались верхом, удили рыбу, устраивали экскурсии. «Не думай,— писал Шопен Кольбергу,— что только ты можешь похвастать верховой ездой. Я езжу тоже, да еще как! Лошадь медленно идет куда хочет, а я, как обезьяна на медведе, сижу и со страхом жду, что будет дальше. До сих пор я еще не полетел, но, конечно, полечу, если она этого захочет. Очень мне здесь надоедают мухи, которые садятся на мой выдающийся от природы нос, но с этим ничего не поделаешь».

Среди этих забав и очередных шалостей выпадали и другие минуты. «Когда свободный и беззаботный Шопен разгуливал по лесам и полям,— читаем в мемуарах его товарища Д. Дзевановского,— или вечерами прислушивался к стрекотанию кузнечиков, кваканью лягушек и далекому лаю собак,— к этим меланхолическим отзвукам польской

деревни, которыми так поэтично заканчивается мазурка C-dur (ор. 24, № 2),— все это погружало его в состояние глубокой задумчивости, какой-то неясной тоски, неосознанных желаний и настроений, томительных и обессиливающих...».

Такие минуты не отражались, впрочем, очень заметно на общем настроении Шопена, не мешали ему наслаждаться пребыванием на лоне природы. Центральное место в распределении его дня занимает, как всегда, музыка, в частности добросовестная работа над техникой. Известное время отдается упражнениям, изучению классиков, собственной фантазии и, наконец, ансамблям. Последние оказывались возможными, так как и в самой Шафарне и в окрестностях обитало несколько дельных музыкантов. В ненастную погоду устраивались «музыкальные собрания», как их называл Шопен, на которых он играл с кем-нибудь из соседей в четыре руки, исполнял свои произведения или импровизировал.

Весной 1825 г. пятнадцатилетний Шопен участвовал в концерте консерватории, в котором им было виртуозно исполнено Allegro из фортепианного концерта f-moll Мошелеса; кроме того он импровизировал на эолопанталеоне — инструменте, представлявшем комбинацию фортепиано с органом и изобретенном одним из варшавских фортепианных мастеров. Концерт этот, повторенный по желанию меломанов, знаменовал в известной степени веху в жизни Шопена, ибо впервые отголоски его известности проникли заграницу. Вскоре после этих выступлений в лейпцигской «Всеобщей музыкальной газете» появилась корреспонденция из Варшавы, в которой отмечалось «мастерство игры талантливого юноши Шопена» и «богатство его музыкальных идей» в импровизации.

В том же году, несколько позже, вышло из печати Rondo c-moll для фортепиано, о котором сказано выше, а затем и две мазурки G-dur и B-dur. Если бы не техническая наивность, свойственная отдельным местам этих произведений, и некоторая банальность конца первой части мазурки G-dur, обе эти пьесы можно было бы причислить к творениям значительно более позднего времени.

Успех, которым сопровождались выступления Шопена в трех последних концертах, всеобщее сочувствие, которым было встречено появление в печати его Rondo, и, наконец, все возраставшая популярность во всех кругах столицы заставили его родителей призадуматься над дальнейшей карьерой сына. Становилось уже очевидным, что музыка есть тот единственный путь, которым должен пойти и пойдет исключительно одаренный юноша. Решено было не только не ставить никаких преград любимым его занятиям, но и обставлять их со всей возможной заботливостью.

Лето 1825 г. Шопен опять провел в деревне у Дзевановских, откуда, пользуясь разными оказиями, совершал поездки в Торн и Данциг.

Несмотря на выдающиеся способности и ту легкость, с которой им преодолевалась школьная наука, ему в последнем классе лицея приходилось много работать,— отчасти потому, что программа была довольно широкой, отчасти и потому, что желанием Н. Шопена бы-

ло успешное окончание сыном курса. Вследствие этого, не оставляя, конечно, музыки, Фредерик усердно занимался.

Зима 1825 г. была бедна концертами. Сначала официальный траур по Александре I, а потом события, связанные с разгромом декабристов и многочисленными арестами среди их польских друзей и единомышленников, создали обстановку, мало благоприятную для искусства и артистических выступлений. Волнения охватили и учащуюся молодежь. Патриотически настроенный Шопен был не последним из тех, кто близко принимал к сердцу покушения на свободу, весьма относительную, впрочем, своей родины, но в остальном жизнь его продолжала итти все тем же путем. Занятия в лицее, работа на фортепиано, творческие опыты занимали весь его день, а вечерние досуги чаще всего отдавались с увлечением рисованию, сочинению забавных, чаще всего стихотворных пьес, которые потом исполнялись в домашних постановках с участием сестер Шопена и его самого в центральной роли.

Щедро одаренный по натуре Шопен отличался разносторонностью талантов в самых различных направлениях, и можно думать, что, не посвяти он себя музыке, из него вышел бы незаурядный поэт, художник или актер. Особенно это можно утверждать относительно его писательских талантов. Литературная жилка была присуща всем детям Н. Шопена, но никто из них, за исключением разве самой младшей, Эмилии, не обладал этой жилкой в такой степени, как Фредерик. Уже с шести лет он писал стихи, притом по-польски и по-французски. В веселом настроении Шопен сыпал стихами, как из рога изобилия. Правда, не все они были удачными, творческого порыва и вдохновения в них также не было, но надо принять во внимание, что и создавались они больше всего под влиянием веселого, дурачливого настроения.

Вместе с сестрой Эмилией Шопен организовал «литературное об-во развлечений», в которое были вовлечены старшие сестры и пансионеры. Благодаря недюжинному развитию и остроумию как председателя о-ва, так и секретаря, литературные вечера проходили при очень приподнятом настроении и доставляли всем участникам огромное удовольствие.

Во время летних каникул аккуратно выпускался рукописный «Курьер Шафарский», в котором Шопену принадлежали роли инициатора, автора, редактора и издателя. Вместо писем родным и друзьям рассылались номера «Курьера Шафарского», в забавной форме передававшего разного рода информацию.

Мы уже говорили о художественных способностях Шопена, позволявших ему рисовать очень недурные портреты знакомых, удивлявшие сходством и замечательные больше всего ловко подмеченными и оттененными чертами комического. Однако наиболее яркими были, пожалуй, его актерские таланты. Благодаря чрезвычайной гибкости мускулатуры лица и редкой способности изменять его черты и выражение, Шопен, подобно мифическому Протею, мог перевоплощаться в любую личность. Конечно, большую роль при этом играл дар наблюдательности, позволявший ему быстро улавливать характерные и, особенно, смешные стороны в окружающих. Об этой способности Шопена писал позже и Ф. Лист:

«Шопен обладал даром схватывать смешное на-лету, как бы тщательно его ни скрывали от постороннего глаза. Жестикуляцию некоторых людей, их движения, выражение лица или мимику он передавал непостижимо искусно. В юмористических своих импровизациях он часто и охотно изображал игру некоторых виртуозов, настолько изумительно передавая их стиль, манеру игры, движения и жесты, что, казалось, видишь перед собой оригиналы. Его собственные индивидуальные черты при этом совершенно исчезали. Но даже придавая своему лицу чьи-либо некрасивые черты, он все же не терял врожденной привлекательности. Веселость же его была тем более приятной, что никогда не выходила за пределы такта и хорошего вкуса».

В июне 1826 г. Шопен сдал последние экзамены в лицее. Усиленные занятия, предшествовавшие экзаменам, очень неблагоприятно отразились на его здоровье, которое весьма и весьма оставляло желать лучшего. Обеспокоенные родные, следуя советам врачей, решили отправить Шопена на австрийский курорт Рейнертц, куда с ним поехала мать и сестры Людвика и Эмилия. Перед отъездом Шопен написал и посвятил своему товарищу Кольбергу «Прощальный полонез» b-moll. Происхождение этого полонеза таково: после публичного акта в лицее оба приятеля решили отпраздновать освобождение от «цепей науки» и отправились в Народный театр, где ставилась «Сорока-воровка» Россини. Музыка этой оперы особенно понравилась Кольбергу. На следующий день Шопен пришел к нему утром и принес только что написанный прощальный полонез, в трио которого он использовал одну из арий оперы на слова «Addio».

После двухмесячного отдыха и лечения Шопен вернулся в Варшаву и записался слушателем в Высшую музыкальную школу. Таким было окончательное решение его родителей, у которых, как и у всех, кто его знал, уже не вызывало сомнений его истинное призвание.

Открытая в 1821 г. в Варшаве консерватория явилась результатом преобразования и эволюции целого ряда музыкальных школ, существовавших там задолго до этого времени. После ряда перемен учреждение это в 1826 г. распалось на две части. Обучение оперному и сценическому искусству и подготовка профессиональных музыкантов составляли программу собственно консерватории. Другая часть, имевшая более общие задачи «распространения музыкальных знаний», была сосредоточена в Высшей музыкальной школе. В ней преподавались теория музыки, генерал-бас и композиция. Курс длился два года для всех предметов, за исключением контрапункта, требовавшего третьего дополнительного года для практических работ по композиции. Возглавлял Высшую школу Эльснер. Этот почтенный музыкант, ставший вторым руководителем и учителем Шопена, был не только человеком широкой музыкальной эрудиции и композитором, пользовавшимся заслуженным признанием, но и деятелем большой энергии и инициативы. Его усилиями была поставлена на значительную высоту польская опера, учреждена консерватория. Перу Эльснера принадлежал ряд трудов по вопросам польской музыки, в том числе и обширное исследование «О ритмике и метричности польского языка». Произведения его находили благоприят-

ную оценку и в известной «Biographie universelle des musiciens» Фетиса и в «Universal Lexicon der Tonkunst» Шиллинга. Любопытно, что оба эти наиболее авторитетные в то время музыкальные издания ставили Эльснеру в вину слишком свободное пользование контрапунктическими правилами и частые отступления от них, если только это было нужно для достижения определенного эффекта,— упрек, который так часто ставился потом и его ученику — Шопену. Строгие блюстители академических правил и канонов не могли в этих отступлениях увидеть признаки новаторства, смелого разрыва с рутиной, которые были не только результатом творческого увлечения, но и являлись одним из элементов того credo, которое Эльснер, человек широких горизонтов, исповедывал. Оно нашло себе впоследствии очень ясное отражение в одном из писем к Шопену. «В науке композиции,— писал Эльснер,— не следует углубляться в детали всяких правил, особенно в отношении учеников, способности которых совершенно очевидны. Пусть они найдут их сами, чтобы превзойти себя и открыть то, что еще никем не открыто».

Задача, выпавшая на долю Эльснера, была нелегкой. Однако умудренный опытом, наблюдательный педагог, к тому же знавший Шопена с детства, справлялся со своей задачей безупречно. Уяснив себе глубину и оригинальность таланта юного композитора, Эльснер понял, что сдерживать полет творческой фантазии Шопена, заковывать ее в рамки сухих педантических формул и правил немыслимо, что необходимо ей дать свободу. Посвящая своего ученика в тайны контрапунктического голосоведения, Эльснер во всем, что касалось практической композиции, предоставлял его собственным вкусам и вдохновению, помогая лишь своими советами и указаниями, всегда ценными и доброжелательными. Находилось немало людей, считавших такой либеральный метод преподавания в отношении Шопена неудачным и указывавших на то, что он считается только с собственной фантазией и пренебрегает установленными правилами сочинения. Эльснер дал им однажды такой, звучавший пророчески, ответ: «Оставьте его в покое. Это — правда, что он не идет обычным путем, но и талант у него необычайный. Он не придерживается строго проторенных путей и шаблонных методов, но это потому, что у него есть свой собственный метод, и именно это, если я не ошибаюсь, сделает его оригинальным в такой степени, какой никто до него не достигал».

Применение педагогической системы Эльснера давало, однако, отличные результаты, доказательством чего являлись и большие успехи, сделанные Шопеном в композиции, и увлечение, с которым он работал. В то же время эта система воспитывала в нем строгую требовательность к себе и стремление творить в формах, наиболее соответствующих его дарованию.

Внимательное отеческое отношение, которое Эльснер проявлял к своему ученику, и та свобода, которую он предоставлял его творческим устремлениям, вызывали у Шопена благодарное чувство к своему учителю. Несмотря на разницу возрастов, обоих связывала большая дружба. Эльснер в письмах к юному артисту неоднократно называет себя его

искренним другом и поклонником. Шопен подписывается «до гроба преданным учеником». В доме Эльснера Шопен себя чувствовал, как в родной семье. Там он часто встречался и со своими товарищами по лицею и консерватории Ю. Фонтаной и Т. Войцеховским — отличными музыкантами, с которыми сблизился еще более.



Иосиф Эльснер

Усиленные занятия на фортепиано и, особенно, по композиции поглощали почти весь день Шопена. Необходимо, однако, отметить, что, несмотря на такое примерное прилежание и исключительный талант, Шопен не был первым учеником в классе Эльснера. В смысле безукоризненного исполнения классных работ он уступал первенство нескольким своим товарищам. Объяснялось это тем, главным образом, что в классных работах наибольшее внимание уделялось хору и оркестру. Фортепиано, любимое фортепиано Шопена, было в загоне, и он мог творить только урывками, в свободное от обязательных работ время. Шопен добросовестно трудился над мужскими, женскими и смешан-

ными хорами à capella, мотетами, трио, квартетами, фугами, но его фантазия в этих работах не участвовала. Все это было сферой, в которой Шопен не чувствовал за собой крыльев. И только в свободное от обязательного сочинения время он расправлял их, создавая свои концерты, полонезы, мазурки. Здесь он был в своей сфере и, конечно, ни один из его товарищей по классу не достигал и в отдаленной степени той высоты, на которую уже тогда поднимался гений семнадцатилетнего Шопена. В период 1826—1827 гг. им были написаны: мазурка a-moll, вдохновленная пением соловья,— одна из лучших его мазурок вообще, затем мазурка A-dur, начало которой имитирует звуки деревенской флейты, полонез d-moll — еще в характере полонезов Огинского, но уже полный интересных модуляций, ноктюрн e-moll — первый из ноктюрнов Шопена в духе произведений Фильда, траурный марш, носящий следы заметного влияния бетховенского марша из сонаты As-dur, и два вальса — As-dur и Es-dur.

Как и в предыдущие годы, Шопен лето 1827 г. провел в деревне, причем значительную часть его — в имении своего большого поклонника и хорошего музыканта, кн. Радзивилла, наместника Познани, а осенью вернулся к занятиям в консерватории. Композиторская работа увлекала его все больше и больше, он работал, не зная отдыха, вызывая этим серьезные опасения со стороны родных и друзей, боявшихся за его и без того слабое здоровье. Всего лишь за полгода до этого Шопены потеряли свою младшую дочь Эмилию, скончавшуюся от чахотки. Фредерик, предрасположенный к разного рода простудам, относился к состоянию своего здоровья внимательно, понуждаемый к этому не только настояниями близких. Он дорожил здоровым, ровным и бодрым состоянием, потому что оно давало ему возможность работать. Для этого приходилось ложиться пораньше спать, не выходить в сырую погоду и т. д. Тем не менее указания некоторых современников Шопена на постоянное его болезненное состояние неосновательны. Несмотря на некоторую хрупкость организма, он все-таки был достаточно здоров и вынослив, если мог, с одной стороны, много и интенсивно работать, а с другой — предпринимать и легко переносить путешествия, являвшиеся в ту пору немалым испытанием.

Однако, относясь внимательно к своему здоровью и устраняя по возможности все, что могло на него действовать отрицательно, Шопен не менее твердо отстранял и всякую попытку отвлечь его от работы, которая становилась целью и смыслом его жизни. В голове его постоянно роились десятки музыкальных идей и планов. Не проходило недели, чтобы он не написал какую-нибудь пьесу, причем среди написанных или начатых в 1827—1828 гг. вещей попадались и сочинения довольно крупного масштаба, как, например, вариации B-dur для фортепиано с оркестром (ор. 2) на тему известного дуэта «La ci darem la mano» из моцартовского «Дон-Жуана». Эти вариации, которыми так восхищался впоследствии Шуман, Шопен посвятил своему другу Т. Войцеховскому.

Одновременно он работал над большой фортепианной сонатой c-moll (ор. 4), посвященной Эльснеру. Когда соната и вариации были

готовы и, надо полагать, одобрены Эльснером, Шопен сделал попытку напечатать их у венского издателя Гаслингера, к которому и обратился с соответствующим предложением.

Гаслингер прислал благоприятный ответ, что, конечно, послужило для Шопена новым стимулом к энергичной работе. Он горячо взялся за трио g-moll, надеясь и эту композицию пристроить в Вене. В том же 1828 г. он приступает к своему большому полонезу C-dur для фортепиано с виолончелью (ор. 3), изданному позже под названием «Introduction et Polonaise brillante pour piano et violoncelle», и одновременно, не прерывая работы над трио, заканчивает «Rondo à la Krakowiak» для фортепиано с оркестром. «Интродукция этого Rondo,— писал Шопен тому же Войцеховскому, — оригинальнее, чем весь я с моим байковым сюртуком, но трио еще не готово».

* * *

К концу 1828 г. относится первый, написанный художником Мирошевским масляными красками портрет Шопена, большое сходство которого с оригиналом подтверждает один из современников, набрасывающий в своих мемуарах такой облик восемнадцатилетнего Шопена:

«Фредерик ничем не предвещал тогда любимца европейских салонов. Среднего роста, хрупко сложенный, со впалой грудью, Шопен вызывал опасения — не обречен ли и он, как сестра его Эмилия, на чахотку. У него был высокий, красивый лоб, выразительные карие глаза, прекрасные, если в них вглядеться, но не поражающие ни красотой, ни гениальностью. Густые, вьющиеся, как у отца, волосы, темные с несколько рыжеватым оттенком. Большой нос придавал чертам лица характер незаурядности, но в общем эти черты нельзя было назвать красивыми. Тем не менее внешность Шопена была в высшей степени привлекательной. Живой, остроумный, веселый Шопен сосредоточивал на себе всеобщее внимание. Больше всего он любил общество женщин, красивых, развитых и остроумных...»

Несмотря на то, что Варшава имела свою недурную оперу, что ее часто посещали заграничные концертанты, ее музыкальная жизнь могла лишь в относительной степени удовлетворять художественные запросы Шопена и не могла ему дать представления о совершенном исполнении крупнейших произведений классической музыки. И сам он, и близкие его не раз помышляли о том, что ему было бы полезно побывать в каком-нибудь крупном европейском центре. Такой случай представился довольно неожиданно. Связанный узами дружбы с семьей Шопенов, проф. Яроцкий собирался на съезд естествоиспытателей в Берлин и предложил взять Фредерика с собой. Предложение было с большим удовольствием принято Шопеном и его родителями. Через пять дней довольно утомительного, но приятного путешествия, во время которого профессор опекал своего юного спутника с отеческой нежностью, а тот забавлял опекуна своими шутками и остротами, оба прибыли в Берлин. В первый же вечер Шопен попал в оперу и затем уже не пропускал ни одной постановки; он прослушал «Фердинанда Кортеса» Спонтини, который его особенно интересовал, веберовского

«Фрейшютца», «Тайный брак» Чимарозы и ряд других опер. «Ничего не делаю, только шляюсь в театр»,— писал он своим родным.

Впечатления, которые производили на него берлинские оперные постановки, были, однако, не всегда восторженными и свидетельствовали о том, что юный Шопен обладал не только критическим чутьем, но и основательным знанием некоторых оперных партитур. «Певица Шетцель, — сообщает он в письме к родным, — делает в трудных партиях те же купюры, что и ее варшавские товарки. Вчера шла опера «Прерванный праздник жертвоприношения», в которой,— иронически прибавляет он, — не одна хроматическая гамма, пущенная панной Шетцель, перенесла меня в родные края».

Совсем иное впечатление произвело на него исполнение оратории Генделя «Праздник св. Цецилии» в Берлинской певческой академии. Чудесная музыка, отличные хор и оркестр доставили Шопену большое удовлетворение. Не повезло ему только с предполагавшимся концертом Паганини, который его давно и сильно интересовал. По каким-то причинам Паганини не приехал, и концерт не состоялся.

Последние дни пребывания в Берлине Шопен посвятил осмотру города и его достопримечательностей. Он побывал в музеях, заглянул в библиотеку, где оказалось «очень мало изданий по музыке», осмотрел витрины больших магазинов и с интересом наблюдал оживленное движение на улицах прусской столицы, причем берлинки не произвели на него выгодного впечатления. «Нужно не иметь на грош вкуса, — писал он,— чтобы говорить, что берлинки красивы. Они, правда, богато одеваются, но, по-моему, жаль муслина, истраченного на этих... кукол».

Занятия в Высшей музыкальной школе возобновились, как всегда, в конце сентября. В этот третий и последний учебный год Шопену не приходилось уже посещать лекций по теории контрапункта, так как вся работа была сосредоточена на практической композиции. Руководство Эльснера, для которого гениальность его ученика становилась все более и более очевидной, сводилось постепенно к одному лишь наблюдению. Предоставляя Шопену максимальную свободу, Эльснер считал, что художественный инстинкт ведет его по верному пути, и не ошибся. В произведениях Шопена периода 1828—1829 гг. появляется новый и прекрасный элемент его творчества — налет глубокого поэтического чувства. Оно ощущается уже в полонезе f-moll, им проникнуты мазурка D-dur, меланхолические вальсы h-moll и E-dur, первые этюды и, в особенности, концерт f-moll, первые наброски которого были также сделаны в этот период. Работал тогда Шопен неустанно, считая для себя самым драгоценным то время, когда мог уединиться в своей крошечной комнатке в мезонине и писать у ветхого стола и старенького фортепиано.

Подготовка к окончательному экзамену в Высшей школе и работа над композициями были неожиданно нарушены выдающимся музыкальным событием. В связи с помпезной коронацией Николая I, прошедшей с целым рядом инцидентов между царем и его польскими подданными, в Варшаву приехали на ряд концертов Паганини и Карл Липинский. Соревнование этих двух крупнейших скрипачей своего времени слу-

жило неиссякаемой темой для дискуссий музыкальной Варшавы, вынужденной, несмотря на ущемленное национальное самолюбие, признать превосходство «дьявольского» скрипача-итальянца. Игра Паганини произвела на Шопена такое впечатление, что он не забывал о нем до конца своих дней. Это впечатление относилось равно к Паганини-виртуозу и композитору, в произведениях которого Шопен почувствовал новый стиль, свидетельствовавший о разрыве со строгими рамками классицизма и утверждавший романтический свободный полет музыкальной фантазии. Новые приемы, введенные Паганини в скрипичную технику, Шопен вводил в свои этюды и хотя не отдавал себе в этом отчета, но чувствовал, что и его произведения явятся новым стилем в области фортепианной музыки. Увлечению Паганини отдал Шопен и композиторскую дань, написав вариации излюбленного тогда салонного характера под названием «Souvenir de Paganini».

В июле Шопен блестяще закончил курс. Любопытно отметить, что после первого года его занятий в Высшей музыкальной школе Эльснер в графе, характеризующей ученика, отметил: выдающиеся способности, через год — выдающееся дарование и, наконец, к концу курса — музыкальный гений. Уже ближайшие годы показали, в какой степени эти слова старого профессора были ясным предвидением грядущей славы Шопена.

Глава III

ПОЕЗДКА В ВЕНУ. КОНСТАНЦИЯ ГЛАДКОВСКАЯ

Положение первого пианиста в Варшаве и «будущего Моцарта», как и щедро расточаемые по его адресу похвалы не кружили голову юноше-Шопену. Минуты скептического самоанализа и недоверия к своим силам посещали его не раз и подсказывали мысль о необходимости поездки в какой-нибудь крупный европейский центр, где не только можно многое услышать, но и с собой познакомить публику более развитую в музыкальном отношении и более требовательную. Эту мысль горячо в нем поддерживал Эльснер. Не возражал против более длительной поездки и Н. Шопен, особенно когда для этого представился подходящий случай.

Оказалось, что четверо товарищей и ровесников Шопена собирались отправиться в Вену и Прагу. Перспектива совершить путешествие в веселой компании рассеяла последние колебания Шопена, и он, захватив в свою дорожную корзинку несколько последних композиций с оркестром, как, например, «Rondo à la Krakowiak» и вариации из «Дон-Жуана», а также рекомендательные письма Эльснера к некоторым деятелям венского музыкального мира, двинулся в путь. В конце июля путешественники прибыли в Вену.

Мысль о том, что он находится в городе, справедливо считавшемся центром европейской музыки, в городе, в котором еще недавно жил и творил Бетховен, волновала Шопена, тем более, что наподобие Дамоклова меча над ним висело данное отцу обещание выступить в Вене

публично. После некоторого раздумья он решил, что, авось, обстоятельства сложатся благоприятно и злополучный «случай выступить» не представится.

Остановившись на таком решении, Шопен принялся за основательное изучение музыкальной жизни Вены, в чем очень большую помощь встретил со стороны целого ряда своих земляков и, особенно, почтенного Вюрфеля, за несколько лет до того переселившегося из Варшавы в Вену и занявшего там место второго капельмейстера в Kärtnerthor-театре. Вюрфель прилагал все усилия к тому, чтобы его варшавский любимец как можно скорее завязал наиболее интересные музыкальные знакомства, водил его в оперу, в концерты. Благодаря Вюрфелю и рекомендательным письмам Эльснера Шопен был радушно встречен Карлом Черни, композиторами Лахнером, Крейцером, скрипачом Шупанцигом — личным другом бессмертного творца «Девятой симфонии» и организатором замечательных камерных собраний, на которых исполнялись последние квартеты Бетховена. Побывал Шопен у издателя Гаслингера, который сообщил ему, что его «Вариации» скоро выйдут в свет, и советовал непременно выступить перед венской публикой, чтобы познакомить ее со своими произведениями, «трудными и внешне мало эффектными». Гаслингер представил Шопена и директору театра графу Галленбергу, мало привлекательному человеку и весьма посредственному музыканту, чье имя, однако, было иронией судьбы связано со славным именем Бетховена: Галленберг был мужем Джульетты Гвиччарди, той самой, в которую был влюблен молодой Бетховен и которой он посвятил свою «Лунную сонату».

Вопрос о концерте Шопена в Вене был поставлен с первого же раза, когда его услышали Шупанциг, Зейфрид, Лахнер и другие виднейшие венские музыканты. Все они настойчиво убеждали его выступить с самостоятельным концертом. «Не понимаю, что это значит, — шутил Шопен в письме домой, — но немцы мне удивляются, а я удивляюсь тому, что они нашли чему удивляться».

В конце концов, после долгих колебаний, Шопен согласился дать концерт. Программа его была составлена дирекцией из следующих номеров: «Увертюра к «Прометею» Бетховена, вариации Шопена из «Дон-Жуана», затем выступление певицы Вельтгейм, «Rondo à la Krakowiak», снова пение и в заключение... небольшой балет.

Программу эту, однако, пришлось изменить, так как на репетиции оркестр путал из-за плохо переписанных партий Rondo,— и раздраженный Шопен исключил этот номер, заменив его импровизацией. Театральный зал вечером не был полон. Имя Шопена впервые фигурировало на афише, а об его композициях еще за неделю до этого никто в Вене не имел никакого представления. Зато присутствовали в полном составе все его новые друзья и поклонники, уже знакомые с его игрой и произведениями. «Венская публика меня не испугала,—писал Шопен домой,— хотя, говорят, я вышел очень бледный на эстраду... После каждой вариации были такие аплодисменты, что я не слышал tutti оркестра»..., а «по окончании пьесы аплодировали так сильно, что я должен был еще раз выйти и поклониться». Еще большее впечатление

на слушателей произвела импровизация Шопена, сначала на предложенную аудиторией тему из «Белой дамы» Буалдье, а затем на польскую народную песню «Хмель». «Мои партерные шпионы уверяют, что многие подпрыгивали на скамьях от восторга... Оркестр, который на репетиции метал громы и злился за мои плохо написанные голоса, после импровизации аплодировал и кричал «браво» вместе со всей публикой. Я вижу, что оркестр теперь мой, а об остальных артистах пока ничего не знаю. Думаю, что они не должны ко мне отнестись враждебно, так как знают, что я выступал не из материальных соображений».

Приятели Шопена, находившиеся в зале, или «шпионы», как он их называет, сообщили ему и об одном неблагоприятном отзыве, который они слышали. «Какая-то дама,— сообщает он домой,— сказала: Как жаль, что этот юноша так неловок...»

«...Все, однако, того мнения, что я играл недостаточно сильно; я предпочитаю этот упрек другому, когда сказали бы, что я играю слишком сильно. Если в газетах меня так разделают, что совестно будет людям показаться, то я уже решил итти в маляры. Работа кистью не так трудна, а себя можно все же считать сыном Аполлона». Таких жестких рецензий Шопен, конечно, не опасался, так как по окончании концерта все лучшие музыканты, находившиеся в зале, явились к нему за кулисы и наперерыв поздравляли с большим успехом.

Этот успех был настолько очевидным, что друзья Шопена стали настаивать на вторичном выступлении. На этот раз, ободренный удачей, он не возражал, но поставил условием, чтобы Rondo обязательно было включено в программу.

Письма Шопена домой полны в эти дни бодрости и воодушевления. «Мое первое выступление было настолько же неожиданным, сколько и счастливым... Когда приеду, расскажу обо всем лучше, чем мог бы написать... Будьте спокойны за мою особу и славу... Г. Эльснеру передайте обо всем этом, пусть он извинит, что не пишу, но меня так разрывают на части, что я не знаю, куда девается мой день». Времени у него, действительно, было мало. Нужно было сделать несколько десятков визитов, подготовиться к концерту, побывать в музеях.

Во втором концерте Шопен окончательно решил играть свое Rondo. Отношения с оркестром, так волновавшие его на предыдущих репетициях, теперь стали спокойными и взаимно доброжелательными. С одной стороны, оркестранты не могли не оценить выдающегося таланта Шопена, с другой — один из его друзей (Нидецкий) тщательно выправил оркестровку, которая была до конца дней «ахиллесовой пятой» Шопена и всегда нуждалась в основательной редакции и проверке. В результате репетиции прошли гладко, что в немалой степени подняло настроение концертанта. Оно стало еще более бодрым и уверенным, когда он увидел вечером перед выходом на эстраду почти полный зал. Rondo имело большой успех. «Если в первый раз меня хорошо принимали, то вчера еще лучше.. Моим Rondo я покорил всех музыкантов по профессии... Шупанциг сказал мне, что, если я так скоро покидаю Вену, то должен непременно вернуться. Я ответил, что приеду сюда учиться. На это тот

самый барон[1] заметил, что тогда мне незачем приезжать, с чем сразу все согласились».

Успех второго концерта и всеобщее внимание сделали пребывание Шопена в Вене настолько приятным, что он, вероятно, пробыл бы там подольше, но товарищи его уже собирались в дальнейший путь, в Прагу и Дрезден. Не желая порывать с веселой компанией, Шопен решил ехать с ними.

Вюрфель, Лахнер и Крейцер снабдили его рекомендательными письмами к лучшим музыкантам Праги и Дрездена. Шопен использовал эти рекомендации сейчас же по приезде в Прагу, познакомился с директором консерватории, известным скрипачом Пиксисом, и крупнейшим теоретиком и композитором Кленгелем. После трехдневного пребывания в Праге Шопен со своими товарищами выехал в Теплиц, где компания пробыла два дня, а затем в Дрезден. Письма из всех этих городов к родным не отражают никаких выдающихся музыкальных впечатлений и носят больше характер туристских реляций.

На обратном пути в Варшаву Шопен побывал в имении у своих друзей Веселовских, погостил у Радзивилла и в первой половине сентября возвратился домой. Здесь его уже ожидали номера венских журналов с рецензиями о двух его выступлениях. Наиболее обстоятельные статьи были написаны в «Wiener Theater Zeitung» видным критиком Байерле. «Шопен,— писал Байерле,— после первого концерта привел всех в изумление, ибо проявил не только прекрасный, но и исключительный талант, за которым как по оригинальности игры, так и его композиций следует признать известную степень гениальности... Он играет совершенно спокойно, без той разудалой бравурности, которая всегда отличает артиста от дилетанта, и однако наша тонко воспринимающая, рафинированная публика с первой минуты почувствовала в этом чужом, совсем еще малоизвестном юноше настоящего артиста...»

«... Не менее прекрасные и благородные особенности он проявил и в своей композиции, в которой все время сплетались и вились новые фигуры, новые пассажи, новые формы,— будь то в интродукции, первой, второй и четвертой вариациях или, наконец, в последнем полонезе, в который претворилась моцартовская тема. Полный спокойствия и свободы, молодой артист согласился для финала концерта выступить перед нашей публикой с импровизацией, перед той публикой, в присутствии которой, кроме Бетховена и Гуммеля, лишь очень немногие импровизаторы добились признания... Ясное и уверенное течение музыкальных мыслей, их соединение и сплетение, прекрасное развитие и ведение голосов могли служить исчерпывающим доказательством удивительных способностей концертанта в этой, столь редкой и трудной сфере музыкального искусства». Таким же хвалебным был и отзыв венского корреспондента лейпцигской «Всеобщей музыкальной газеты».

---

[1] Дамар — режиссер Kärtnerthor-театра.

Удовлетворенный результатами своей поездки, Шопен, очутившись в обстановке родного дома, вернулся к прерванной творческой работе, мечтая лишь о том, чтобы ничто не нарушало его покоя, чтобы не трогаться с места, закончить начатые вещи и взяться за новые, идеи и замыслы которых беспрерывно рождались в его воображении. Теперь, однако, на этот счет были иного мнения его отец, Эльснер, Скарбек и другие близкие друзья. После венских успехов Фредерика им стало ясно, что он должен «выплыть в широкое море», что Варшава для развития его таланта, уже получившего широкое признание, является ареной слишком узкой, что ему необходимо поселиться на продолжительное время в Вене, Париже или Италии. Н. Шопен был за поездку в Берлин, куда усиленно звал Фредерика кн. Радзивилл, выражая даже готовность оказать юному артисту материальную поддержку. Против Берлина, однако, энергично возражал Фредерик, не усматривавший в «панских» обещаниях князя ничего кроме belles paroles. По совету Эльснера было предположено, что Фредерик поедет сначала в Италию, а оттуда в Париж, побывав предварительно в Вене и Берлине.

«Ты хочешь знать, — писал Шопен одному из своих друзей, — что я намерен сделать в эту зиму со своей особой? Так вот, довожу до твоего сведения, что в Варшаве не останусь; куда, однако, меня унесут обстоятельства, не знаю».

Отсутствие определенности и уверенности в том, какое именно окончательное направление примут планы его близких на ближайшее будущее, и некоторые другие причины действовали угнетающе на его настроение. «Не поверишь, — жалуется он в одном из писем к Войцеховскому, — до какой степени Варшава мне теперь скучна; если бы не то, что родные делают мое пребывание приятным, я бы здесь долго не высидел. А как это грустно, когда нет никого, к кому можно было бы пойти поутру поделиться своей печалью или радостью; как досадно, когда на душе тяжесть и негде от нее избавиться. Ты знаешь, на что я намекаю. Я говорю своему фортепиано то, что мне часто хотелось бы сказать тебе».

В этой, известной лишь его ближайшему другу, интимной тайне, о которой говорят эти строки, лежала, несомненно, более глубокая причина овладевшего Шопеном сплина. Он был влюблен. И предметом его любви, а вместе и глубоких переживаний, была Констанция Гладковская, юная консерваторка-певица.

Истории и анализу чувства, которое она возбудила в сердце молодого Шопена, посвящено его биографами немало трудов и изысканий. Одни из них склонны утверждать, что в этой любви было больше воображения, чем сердца, нервов или крови, что это была юношеская фантазия на любовную тему. Как артист-романтик Шопен считал необходимым влюбиться хотя бы несчастливо, чтобы опоэтизировать свою жизнь, осветить ее неведомым до того очарованием. Он встретил ту, которая ему показалась достойной избранницей его души. И он украсил свой идеал всеми цветами своей фантазии, наделив его прелестями прекрасной, несравненной возлюбленной, и с силой юношеского

воображения, тем более пламенного, что это было воображение артиста, создал себе мир сказочной любви.

Другие, в том числе и обстоятельный английский биограф Шопена Никс, полагают, что любовь его к Гладковской была «могучей страстью. которая, судя по двухлетней почти переписке, овладевала им с порабощающей силой и потрясала его хрупкий организм». Если это суждение Никса, с которым солидарен и целый ряд польских биографов Шопена, и грешит некоторой драматизацией его юношеской любви, то во всяком случае оно несомненно ближе к правде, к тем объективным фактам, которых нельзя игнорировать.

Стремление опоэтизировать свою жизнь, столь естественное для 19-летнего юноши-артиста, конечно, было и у Шопена. Однако его письма исполнены непосредственности, простоты и далеки от какой бы то ни было позы или рисовки. Он пишет обо всем, что ему приходит в голову, что в данный момент его занимает, причиняет боль или радует. Все письма, в которых идет речь о Констанции, не составляют в этом смысле никакого исключения. Он совершенно искренен, не выражая больше, чем переживает в данный момент, так же как искренен, когда, вдохновленный образом Гладковской, посвящает ей Adagio своего концерта f-moll, эту поэму неги, грусти и очарования. Чувством к ней вдохновлен и e-moll-ный концерт Шопена,— два крупнейших его произведения, в которых, оставляя в стороне некоторые следы влияния Гуммеля, впервые с такой силой проявляется его гений. Продолжалась эта любовь и заполняла жизнь Шопена два года. В письмах его к Войцеховскому и Матушинскому (1830—1831) она на первом плане, и если мы не встречаем ее отражения позже в письмах Шопена, то только потому, что писем этих нет, они утеряны.

Натура нервная и впечатлительная, Шопен в первой стадии своего увлечения умышленно избегал знакомства с Констанцией, делал попытки сбросить иго овладевающего им чувства. Как-раз в разгар разговоров и дискуссий о будущей арене его деятельности—о Берлине, Париже, Италии—он пользуется приглашением Радзивилла, чтобы уехать к нему в имение и отвлечься от одолевающих его настроений. До известной степени ему это удается. Он много музицирует с князем, сочиняет для него полонез и дает уроки его младшей дочери Ванде.

«Это юное, семнадцатилетнее существо, — пишет он Войцеховскому, — и, сказать правду, очень приятно ставить ее пальчики. Но шутки в сторону: у нее много музыкального чутья, и не приходится ворчать — вот здесь crescendo, здесь piano, тут скорее, а там медленнее и т. д.».

Если, однако, атмосфера в Антонине[1] была достаточно благоприятной для того, чтобы набросать полонез «для салона, для дам», как его охарактеризовал сам Шопен, то для серьезной работы она была менее подходящей, а между тем его не покидала мысль о концерте f-moll, который уже хотелось видеть законченным. Поэтому, не уступая даже просьбам своей привлекательной ученицы, он вернулся в Варшаву.

---

[1] Имение Радзивилла.



Шопен у Радзивилла

Картина Семирадского.

Жизнь его потекла по прежнему руслу, с той только разницей, что после долгих сомнений и колебаний он, наконец, познакомился с Гладковской. Знакомство сразу перешло в дружбу, а последняя начала быстро претворяться в роман. В консерваторском пансионе, где жила Гладковская, Шопен бывал почти ежедневно, проводил с ней целые часы, аккомпанируя ее пению или проигрывая ей свои композиции, часто импровизируя.

В эту осень, работая над своим концертом (как всегда, ему с трудом давалась оркестровая партия), он написал несколько этюдов и две, ставшие тогда же весьма популярными песни на любовные темы: «Желание» и «Где любит». Первая из них была впоследствии переработана Листом в фортепианный Concertstück и стала эстрадной пьесой для пианистов.

Наступил канун Нового года. Никто в семье Шопена не предчувствовал, что в последний раз Фредерик встретит его в кругу своих, что впереди его ждут не только лавры, но и чужбина, полуизгнание и тоска по потерянному раю, каким навсегда для него останутся годы юности...

Вопрос об отъезде заграницу все еще был, однако, в это время накануне решения. Шопен и хотел этого отъезда и, по известным нам причинам, предпочитал не торопиться, тем более что работы у него было достаточно. Он задумывается над планом оперы, выбирает сюжет, совещается с Эльснером. Опера, по мнению тогдашних музыкальных деятелей, представлялась венцом музыкального творчества, и тот, кто проявлял самые высокие композиторские стремления, должен был непременно написать оперу. Совершенно естественно, что такие стремления были и у Шопена. Мы можем лишь заключить из них, что ни он сам, ни Эльснер, всячески убеждавший его и в эту пору и значительно позже обязательно писать оперы, не отдавали себе вполне отчета в истинном направлении его гения. Впрочем, дело ограничилось одними только планами.

Всю свою энергию Шопен отдавал творчеству, в котором инстинктивно чувствовал свое настоящее призвание. За последние месяцы пребывания в Варшаве он закончил концерт f-moll, фантазию из польских песен, несколько мазурок, в том числе мазурку F-dur, средняя часть которой основана на народной песенке. Тогда же написаны и «Trois Ecossaises». Одновременно он сделал первые наброски концерта e-moll.

Чтобы узнать мнение своих друзей о законченном концерте, Шопен сыграл его в их присутствии с оркестром. Репетиция эта прошла настолько удачно, что решено было повторить ее на дому у Шопена для виднейших варшавских музыкантов и критиков. Впечатление, которое на них произвела новая композиция Шопена и его игра, нашло свое отражение в нескольких газетных заметках и статьях, в которых, наряду с обычными дифирамбами, мы находим и более глубокие замечания, свидетельствующие о достаточно ясном понимании новизны и оригинальности музыкальных идей Шопена и приемах их художественного воплощения.

Авторы всех заметок единодушно и горячо убеждали Шопена выступить публично, чтобы познакомить более широкие круги слушателей с его новыми композициями и игрой.

Все эти похвалы, а больше всего отзывы компетентных музыкантов, с мнением которых Шопен считался, произвели на него, конечно, самое ободряющее впечатление. Решено было, что перед отъездом заграницу он даст концерт в родной Варшаве. Наметили его на 16-е марта, но уже задолго до этой даты газеты на разные лады оповещали о предстоящем выступлении Шопена, «первоклассный талант которого как пианиста и композитора привел в восхищение знатоков».

Хотя все это предвещало успех, тем не менее Шопен был настроен очень нервно. «Ты не поверишь, — писал он Войцеховскому, — что за мука эти последние три дня перед выступлением».

Программа первого отделения концерта была составлена из увертюры Эльснера, Allegro из концерта f-moll с оркестром, дивертисмента для валторны Гернера в исполнении автора, Adagio и Rondo из концерта f-moll Шопена. Во втором отделении: увертюра Курпинского, вокальный номер певицы Майер и для финала Фантазия Шопена из польских песен для фортепиано с оркестром в исполнении автора.

Это первое торжественное выступление Шопена перед аудиторией своих компатриотов имело столь шумный успех, что уже через неделю ему пришлось играть вторично. На этот раз он включил в программу свое «Rondo à la Krakowiak» и импровизацию. Об успехе второго концерта узнаем из письма Шопена к его другу: «Публика, собравшаяся в еще большем, чем на первом концерте, количестве, была очень довольна; много аплодисментов, похвал; говорили, что каждая нотка была жемчужиной, что во второй раз я играл еще лучше, чем в первый, и т. д.».

Варшавская печать уделила обоим выступлениям Шопена исключительное внимание. Столбцы газет и журналов были им заняты в течение изрядного срока. В хоре многочисленных и более или менее банальных восторгов выделилось несколько голосов ясного и проникновенного анализа творчества Шопена. Автор одной из этих статей, Мохнацкий, принадлежавший к прогрессивному крылу варшавской публицистики, обратил внимание на органическую связь шопеновских композиций с народным песенным и инструментальным творчеством и на ту роль, какую гений юного Шопена, как огромная культурная сила, может сыграть в развитии польского общественного самосознания.

В несколько иной, более восторженной форме, но о том же писал Циховский: «Судьба наградила поляков Шопеном, как немцев Моцартом. Он принадлежит нам, и мы первые должны изучить его творения».

Похвалы рецензентов не только не вскружили Шопену голову, но и привели его в большое смущение. В письме к Войцеховскому он с большим неудовольствием говорит о некоторых газетных панегириках, недвусмысленно называя их «глупостями». «Всеобщая газета» утверждает, будто бы поляки мною будут когда-нибудь гордиться так же, как немцы своим Моцартом. Бессмыслица совершенно очевидная!!»

Популярность Шопена в Варшаве после его концертов стала еще более широкой. Его наперерыв приглашают на балы, вечера, домашние концерты, и некоторое время он уступает своей слабости к светскому обществу и развлекается во-всю.

Несмотря, однако, на рассеянное времяпровождение, он, повидимому, находит и время для творческих занятий, пишет интродукцию к Полонезу с виолончелью (известна как Andante spianato) и отделывает первые части своего концерта e-moll. До какой степени работа над концертом его захватила, можно судить по следующим строкам его письма к своему другу Войцеховскому: «В прошлую неделю у меня составился план поездки к тебе на несколько деньков, но это кончилось ничем, так как меня пришпорила начатая работа. Нужно писать и писать во что бы то ни стало». Взявшись так горячо за первые части концерта, Шопен закончил их очень скоро и приступил к третьей — Rondo. Некоторое время она ему не удавалась, но это его не смущало. «... Rondo к новому концерту не окончено, необходимо вдохновение. Я даже не очень с ним спешу, ибо, имея первое Allegro, об остальном не беспокоюсь... Adagio... в тоне E-dur. Характер его больше романсовый, спокойный, меланхолический. Оно должно производить впечатление нежного взгляда, устремленного туда, где рождаются тысячи отрадных воспоминаний. Какое-то раздумье в прекрасную весеннюю лунную ночь. Аккомпанемент будет, поэтому, с сурдинками... Может-быть, это плохо, но зачем стыдиться писать бессознательно плохо,—результат покажет ошибку».

В это время Шопен создает целый ряд ноктюрнов (ор 9, №№ 1, 2, 3 и ор. 15, №№ 1 и 2), пишет музыку на стихи поэта Витвицкого, выпустившего сборник сельских песен. Шопен выбирает из них для музыкальной иллюстрации преимущественно те, которые отвечали его настроению, а это последнее все больше и больше находилось в зависимости от встреч и отношений с Гладковской. Любовь к ней давала Шопену немало радости, но едва ли не больше огорчений, досады, боли. Несмотря на свою благосклонность к Шопену, обворожительная Констанция была любезна и с другими своими поклонниками, что доставляло склонному по натуре к ревности Шопену немало страдания. Утешала его только переписка с Войцеховским. «Чувствую какое-то облегчение в моей несносной тоске, когда получаю от тебя письмо. Сегодня оно мне особенно необходимо, ибо тоска сильнее, чем когда бы то ни было. С радостью отбросил бы отравляющие настроение мысли, но чувствую какое-то наслаждение в том, чтобы с ними возиться. Сам не знаю, чего мне не хватает... может-быть, закончу письмо и успокоюсь...» Отношения с Гладковской вызывали у него частые колебания в вопросе о выезде заграницу, а временами, как уже было сказано раньше, и желание сбросить с себя ярмо любви, ставшее непосильным. Надо полагать, что случались минуты, когда и Констанция тяготилась привязанностью Шопена и жаждала от нее освободиться.

Капризный, как женщина, избалованный, как ребенок, Шопен был эгоистичен в своей любви, а это, очевидно, не всегда встречало молча-

ливую покорность другой стороны, напротив, вызывало желание освободиться от деспотического и мучительного чувства.

Между тем вопрос об отъезде заграницу все еще не получал разрешения. Шопен пользуется каждым поводом, чтобы отсрочить это разрешение и оставаться в Варшаве. «Что касается моей поездки, — пишет он Войцеховскому, — то теперь не знаю, как будет. Я думаю, что июнь и июль, а может-быть, и позже просижу здесь из-за жары. Итальянская опера в Вене начинает свои спектакли лишь в сентябре, и потому незачем спешить». В другом письме он сообщает, что решил на лето остаться дома, так как к открытию Сейма в Варшаве предстоит съезд выдающихся артистов со всех концов Европы, должна приехать знаменитая Генриэта Зонтаг и что он намерен также выступить с концертом. Зонтаг действительно приехала, своим пением пленила музыкальную Варшаву, в том числе и Шопена, но выступление его не состоялось. Погостив с неделю у своего друга, доверенного его сердечной тайны, Войцеховского, и дождавшись затем дебюта Гладковской в опере, он уезжает в Желязову Волю, где, как всегда, семья проводила лето. Шопена манили сюда воспоминания детства, чудесные ландшафты и весь обиход сельской жизни, которую он очень любил. Не предчувствуя, что это его пребывание в деревне, в которой он впервые увидел свет, будет последним, Шопен развлекался, предпринимал далекие прогулки, ходил на сельские праздники и много импровизировал. Иногда в сумерки фортепиано выносили в сад, все собирались вокруг, а он, вдохновленный тишиной деревенского вечера, начинал импровизацию.

Одно лишь обстоятельство несколько омрачало его настроение в Желязовой Воле. Это — постоянное обсуждение вопроса об его поездке заграницу. «Клянусь тебе,— писал он Войцеховскому,— что ничто меня заграницу не тянет. Ты можешь мне верить, что в будущем месяце я выеду, выеду ради моего призвания и разума, который, по-видимому, невелик, если не имеет силы побороть все остальное в моей голове». Этим «всем остальным» была, конечно, Гладковская. Во всяком случае не было и речи о том, что он может остаться на зиму в Варшаве. Вызывал лишь сомнения вопрос: куда ему ехать раньше? В конце концов было решено, что он поедет сначала в Вену, где, если это окажется возможным, даст несколько концертов, а оттуда в Милан. Франция и Германия были оставлены напоследок.

В конце августа семья Шопенов вместе с Фредериком вернулась в Варшаву. Здесь они застали весьма возбужденную общественную атмосферу. Несмотря на цензурный запрет, вынуждавший газеты к молчанию, во все круги населения проникли вести о разыгравшихся в Европе серьезных событиях. В Париже вспыхнула революция. В течение нескольких дней парижские пролетарии решили судьбу династии. Карл X, своей реакционной политикой вооруживший против себя не только трудовые элементы, но и часть буржуазии, вынужден был спасаться бегством из Франции. Благодаря ловкости банкиров и помощи их ставленника генерала Лафайета, боявшихся истинных победителей июльских дней больше, чем побежденной монархии, место Карла Бур-

бона занял Луи-Филипп Орлеанский. Парижские события, произведшие большое впечатление во всей Европе, отозвались еще сильнее в Варшаве, где еще недавно царь и сейм расстались, полные взаимного озлобления. В Варшаве ни о чем другом не говорили, как только о парижской революции, о революционных настроениях, охвативших всю Европу, о готовящихся революциях в Бельгии и Италии, о возможности войны России с Францией и т. д. Все это вызывало весьма приподнятое настроение. Из глубины России надвигались и беспрерывно прибывали направляемые волей «европейского жандарма» войска «на случай войны с Францией», а одновременно и в целях поддержания порядка, обеспечение которого польскими войсками, при их определившемся враждебном настроении, казалось русской власти ненадежным. Возобновились многочисленные аресты, и тюрьмы, из которых лишь недавно вышли друзья и союзники русских декабристов, вновь наполнились заключенными.

В этой напряженной атмосфере Шопен, далеко не равнодушно относившийся к тому, что происходило вокруг, — это подтверждается многими письмами его к Яну Матушинскому, — находил все же время и для интенсивной творческой работы. Он отделывает свое трио, заканчивает концерт e-moll и в то же время создает новые композиции: полонез с оркестром, этюды, ноктюрны, мазурки, в которых отражались впечатления и настроения минуты.

Оставаясь в близких дружеских отношениях с той революционно настроенной молодежью, которая жила политическими запросами и интересами момента, Шопен, горячо ей сочувствовавший, сознавал, все же, что активная политическая деятельность — не для него. Из писем к Войцеховскому видно, что, как и раньше, больше всего его в эту пору занимали вопросы и интересы любимого искусства. «Вчера,— писал он, — на именинах у толстяка Циховского я играл квинтет Шпора для фортепиано с кларнетом, фаготом, валторной и флейтой. Он очень красив, но совершенно не укладывается в пальцы. Все, что Шпор хотел написать особенно значительного для фортепиано, очень трудно, и никак не подберешь пальцев». Приглашал он часто своих друзей и к себе, причем в таких случаях никогда не обходилось без музыки. Исполнялись дуэты, трио, квартеты, — иногда наверху в его комнате, чаще внизу в гостиной. «На этой неделе буду пробовать концерт e-moll для того, чтобы с ним освоиться и вслушаться, без чего, говорит Эльснер, репетиция с оркестром сразу не наладится». Когда концерт был совершенно закончен, Шопен проиграл его с квартетом, а затем и с оркестром, пригласив к себе наиболее выдающихся представителей варшавского музыкального мира. Немало среди них было лиц, ожесточенно враждовавших между собою, но в доме Шопенов на всех действовала примиряюще атмосфера шопеновского таланта.

Возни с устройством вечера было много, на что Шопен жалуется своему приятелю: «За сегодняшнее письмо искренно перед тобой извиняюсь, но иного от меня не жди... Мне еще нужно спешить к Эльснеру, чтобы получить уверенность, что он будет..., надо достать

пюпитры и сурдинки для оркестра, о которых я забыл; без них Adagio пропадет совершенно. Я и так думаю, что успех его будет невелик. Rondo эффектно, Allegro написано сильно. О, проклятое самолюбие! Впрочем, если я кому-нибудь и обязан самомнением, то это тебе, эгоисту... С кем поведешься, у того и наберешься».

О том, какое впечатление концерт произвел на собравшуюся у Шопена аудиторию, говорит отчет в одной из варшавских газет: «Позавчера в своей квартире, в присутствии своих близких знакомых, а также наиболее выдающихся артистов и знатоков, Фредерик Шопен репетировал впервые с оркестром второй написанный им большой концерт. Должны ли мы распространяться о восторгах перед этим новым произведением? Скажем лишь одно: это творение гения. Оригинальность и очарование мысли, полет воображения и мастерское исполнение увлекли всех слушателей».

Само собой разумеется, что аудитория настаивала на публичном выступлении Шопена с его новым произведением. «На оркестровой репетиции моего второго концерта,— пишет он,— определилось решение выступить с ним публично... Я, с одной стороны, недоволен, но, с другой — мне любопытно, каков будет эффект. Думаю, что Rondo на всех произведет впечатление. Солива сказал мне о нем: il vous fait beaucoup d'honneur.[1] Курпинский распространялся об оригинальности, Эльснер о ритме».

Занятый приготовлениями к прощальному концерту, Шопен находил все же достаточно времени, чтобы предаваться не оставлявшим его колебаниям и разнородным настроениям, связанным с предстоящим отъездом. Он отдавал себе отчет в необходимости уехать заграницу, понимал, что этого требует его призвание, что Варшава не могла ему обещать никаких соответствующих этому призванию горизонтов, считал свою поездку решенной, даже назначал ей определенный срок и день, но когда его мысль останавливалась на доме, родных, друзьях, которых он должен был оставить, а больше всего на Констанции, с которой приходилось расставаться, вся его решимость пропадала, и он впадал в отчаяние.

Отвечая на советы Войцеховского иметь в виду больше всего свое будущее, Шопен ему пишет: «Будь уверен, что и я также думаю о своей пользе, и клянусь тебе, что посвящу себя людям. А если мне нечего будет есть, ты должен будешь меня взять к себе в писаря; буду жить возле конюшни так же хорошо, как жил в этом году в доме. Только бы быть здоровым, а работать я жажду всю жизнь...»

Вследствие доходивших до Варшавы вестей о повсеместных революционных вспышках в Европе, отъезд сына некоторое время задерживал и Н. Шопен. Возникали и сомнения насчет возможности получить заграничный паспорт. «Я еще не хлопотал о паспорте, но говорят, что я его не получу, разве для Австрии и Пруссии, об Италии и Франции нечего и думать».

Тем временем наступил и день назначенного концерта, в котором приняла участие и Гладковская. Подробный о нем отчет Шопен на сле-

[1] Оно делает Вам большую честь.

дующее же утро отправил Войцеховскому: «Жизнь моя драгоценная! Концерт удался вчера полностью, и я спешу с донесением о нем. Сообщаю Вашей милости, что я совершенно не волновался и играл так, как у себя дома, и все было отлично. Зал полон. Начался концерт симфонией Гернера. Потом моя милость исполнила первое Allegro e-moll'ного концерта, которое я, как из лукошка, вывернул на штрейхеровском рояле. Громкие аплодисменты. Солива, очень довольный, дирижировал своей арией с хором, которую красиво спела Волкова, одетая в голубое и похожая на ангелочка. После этой арии наступил черед Adagio и Rondo, а затем антракт... Когда публика вернулась из буфета и оставила сцену, куда многие явились, чтобы сказать мне о произведенном эффекте, началось второе отделение увертюрой «Вильгельм Телль». Солива отлично ее продирижировал, и она произвела большое впечатление. На этот раз итальянец столько оказал мне внимания, что трудно не быть ему благодарным. Дирижировал он затем арией Гладковской, прелестно одетой в белое платье с розами в волосах. Она спела каватину из La donna del Lago с речитативом, спела так, как ни одну вещь до сих пор не пела... Ты знаешь это Oh, quante lagrime perte versai. Она так произнесла tutto detesto вплоть до нижнего si, что, по словам Зелинского, одно это si стоит тысячу дукатов! После нее я приступил к исполнению фантазии на польские темы... На этот раз и я себя узнал, и оркестру все стало ясно, и партер понял. Последняя Мазурка вызвала крики «браво», после которого меня вызывали, ни разу не шикнули, так что у меня было достаточно времени, чтобы четыре раза раскланяться и не как-нибудь, а по-человечески, как Бранд меня научил. Если бы Солива не взял мои партитуры домой, не просмотрел их и не дирижировал так, что я не мог настолько разогнаться, чтобы свернуть себе шею, не знаю, как было бы вчера. Он так держал нас всех в шорах, что никогда еще, уверяю тебя, мне не приходилось так спокойно играть с оркестром, как в этот раз».

Газетные отзывы были после прощального выступления Шопена достаточно скупы, хотя и отмечали концерт e-moll как выдающееся произведение.

Шопен тем временем готовился в путь-дорогу. «Самое большее через неделю меня уже не будет в Варшаве,— пишет он.— Корзинка для дороги уже куплена, все снаряжение готово, партитуры исправлены, носовые платки подрублены, новые брюки примерены и т. д. Остается только проститься..., а это самое горькое!» Нелегко ему давалось это прощание, и несмотря на то, что «через неделю» его уже не должно было быть в Варшаве, уехал он лишь через три недели.

Накануне отъезда друзья и почитатели Шопена чествовали его прощальной трапезой, во время которой поднесли ему наполненный родной землей серебряный кубок с трогательной надписью. Тронутый этим символическим сувениром, Шопен расплакался... Трапеза затянулась до утра. Шопен играл свои произведения, импровизировал и тут же написал музыку к застольной песенке Витвицкого. На следующий день, распростившись с родителями, сестрами и друзьями, снабженный письмами к Лесюэру в Париже и Гуммелю в Вене, с колечком Гладковской «на

память», Шопен уселся в почтовый дилижанс и двинулся в путь. За шлагбаумом, у предместья Воля его ожидал сюрприз. У придорожной корчмы путешественника встретил Эльснер во главе мужского хора, состоявшего из друзей и товарищей Шопена по консерватории. Под аккомпанемент гитары была исполнена кантата, специально написанная Эльснером для этого случая на слова Дмушевского. Тронутый до слез Шопен еще раз обнял всех и двинулся дальше.

В грустном, полном каких-то смутных, но неприятных предчувствий настроении оставлял Шопен Варшаву и совершал свое путешествие. Еще за несколько дней до отъезда он писал Войцеховскому: «Я думаю, что покидаю Варшаву для того, чтобы уже никогда не вернуться домой. Думаю, что еду умирать, а как это должно быть тяжело умирать на чужбине, среди чужих! Как ужасно будет видеть возле своего смертного ложа равнодушного доктора или наемного слугу!»

В таком настроении приближался Шопен к границе, переступить которую ему, действительно, пришлось в последний раз, оставляя родину и близких навсегда.

Глава IV

ЗА РУБЕЖОМ

После кратковременных остановок в Калише, где к Шопену присоединился Т. Войцеховский, в Бреславле, где он с большим успехом принял участие в концерте тамошних музыкальных сил, и в Дрездене, где возобновил знакомства с Кленгелем, Морлакки, а также завязал ряд новых с представителями местного музыкального мира, путешественники прибыли в Вену.

Настроение Шопена под влиянием общества его близкого друга, хорошего приема в Бреславле и Дрездене и обнадеживающих перспектив в отношении Вены заметно изменилось к лучшему, если судить по письмам его домой и к друзьям, оставшимся в Варшаве. Иногда между строк в них ощущается лишь тоска по Констанции и неуверенность в ее любви, будившая его подозрительность.

С первых же дней после приезда Шопен принялся за подготовку своего концерта. Он повидал Вюрфеля, д-ра Мальфатти — страстного любителя музыки и друга Бетховена, лечившего его в последние годы жизни, пианиста и композитора Черни и других своих венских знакомых, обещавших ему полное содействие. Дело, однако, подвигалось туго.

Неожиданно пришла весть о восстании в Варшаве. Друзья решили немедленно ехать домой. Накануне отъезда прибыло письмо от Н. Шопена, в котором он сообщал о событиях и заклинал Фредерика не возвращаться домой. Письмо это заставило молодых людей вновь обсудить свое намерение. Как ни рвался Шопен на родину в тяжелый для нее час, однако решено было после совещания, которое длилось всю ночь, что Войцеховский поедет, а Шопен останется. К горячим просьбам старика-отца присоединил теперь свой голос и Войцеховский. На утро, распростившись со своим другом, Войцеховский двинулся

в путь, а через несколько часов Шопен, снедаемый угрызениями совести, бросился его догонять, проехал несколько станций, не догнал и вернулся. «Ты знаешь,— писал он Матушинскому,— что я самое нерешительное существо на свете и только один раз в жизни сумел сделать хороший выбор... Если бы не то, что теперь я могу оказаться бременем для отца, сейчас же вернулся бы... Согласись, зная мое положение, что после отъезда Титуся [1] слишком много сразу свалилось на мою голову».

Скрывая свои истинные настроения от родных, Шопен пишет домой бодрые, часто шутливые письма, но в письмах к Матушинскому не скрывает угнетенного состояния духа. Мысли его были заняты Варшавой, судьбой родины, родных и друзей. Ни на одну минуту ему не удавалось отвлечься и уйти от переживаний, которые обострялись одиночеством. «Скажи родным, — писал он, — что я весел, что ни в чем не испытываю недостатка, что развлекаюсь и не бываю один... Мне скверно, но я не пишу этого родителям. Все меня спрашивают, что со мной? Настроения нет... Ты, впрочем, знаешь лучше других, что со мной... В салонах я прикидываюсь спокойным, а вернувшись домой, начинаю громить свой рояль!» Общественно-политическая атмосфера Вены также действовала на него угнетающе. Тогдашняя Вена была цитаделью грубой реакции, враждебной ко всему, что стремилось к национальному самоопределению и независимости. На страницах газет и журналов, которые прочитывал Шопен, он часто находил мнения и суждения, враждебные стремлениям его родины. То же он выслушивал и в случайных беседах и разговорах.

«...С того дня,— пишет он Эльснеру,— в который я узнал о событиях на родине, и до настоящей минуты я не знаю ничего, кроме беспокойных опасений и тоски. Мальфатти напрасно старается меня убедить в том, что каждый артист космополит. Даже если бы это было так, то как артист я еще нахожусь в колыбели, а как поляк начал уже третье десятилетие. Я надеюсь поэтому, что, зная меня, Вы не поставите мне в вину, что старые чувства берут верх, что до сих пор об устройстве концерта я не думал».

Между тем о выступлении на эстраде надо было все-таки подумать. Вопрос о нем стал несколько беспокоить и Н. Шопена, дела которого в связи с происходившими в Варшаве событиями несколько пошатнулись, а жизнь Фредерика в Вене, при всей его скромности, требовала все же известных расходов. Концерт мог принести некоторый доход, и на это Н. Шопен рассчитывал.

Под влиянием писем отца Шопен вновь предпринял некоторые шаги к организации концерта, но, встретив неудачу и раздосадованный ею, решил мысль о своем выступлении в Вене на время отложить. Больше всего его возмущали эксплоататорские намерения различных антрепренеров. Все они с готовностью брались за устройство концерта, но только при условии, если Шопен будет играть даром.

Приезжая в Вену, Шопен был уверен, что его будут просить о публичном выступлении; когда же оказалось, что для этого необходимы некоторые усилия, даже борьба с различными препятствиями, он почув-

[1] Т. Войцеховский.

ствовал себя не только уязвленным таким положением дела, но и неспособным к требовавшейся от него борьбе, к расталкиванию локтями, чтобы добиться признания. Мысль о концерте стала ему неприятной. Соображения материального характера, на которые часто указывал Н. Шопен и которые не оставались безразличными для Фредерика, побудили его предложить некоторым издательствам свои произведения. Однако и здесь дело обстояло не лучше. Издатели не скупились на комплименты по адресу Шопена, на все лады подчеркивая оригинальность и др. достоинства его произведений, но... купить их отказывались: «Такие вещи не идут, не покрывают издержек и т. д.». Зато печатались, и очень охотно, вальсы Ланнера и Штрауса, ибо этой именно музыкой увлекалась тогда Вена. Упадок вкуса у публики австрийской столицы, еще недавно занимавшей первенствующее место среди музыкальных центров Европы, был очень ощутительным и печальным явлением. После эпохи Гайдна, Моцарта и Бетховена, музыка которых насыщала собой духовную атмосферу Вены, наступило время посредственностей, таких второстепенных талантов, как Штадлер, Крейцер, Лахнер. Музыка их никого не увлекала, и в опере поэтому господствовали итальянские кумиры, главным образом, Россини. Вне оперы все восторги выпадали на долю Штрауса и Ланнера — авторов мелодичных и изящных вальсов. Поклонники того и другого образовали собой два лагеря: штраусистов и ланнеристов, а пресса уделяла этим танцовальным корифеям больше внимания, чем творениям Моцарта и Бетховена. Очень редки были интересные концерты. В письме к Эльснеру Шопен жалуется на «беспрерывную цепь дрянных фортепианных концертов», которые «портят этот род музыки и отвращают от него внимание публики».

Все это в общем создавало атмосферу, мало благоприятную для каких бы то ни было перспектив. Ее не скрашивали для Шопена и сердечные, дружеские отношения, установившиеся у него с некоторыми лучшими венскими музыкантами, как, например, со старым Гуммелем, выдающимся скрипачом Славиком, виолончелистом Мерком и др. Они много с Шопеном музицировали, восхищались его произведениями, вместе с ним посмеивались над легкомыслием венской публики, но были, конечно, бессильны серьезно повлиять на создавшуюся обстановку.

При всем том настроение его прежде всего зависело от вестей из Варшавы. Случалось, что приходили сообщения бодрого характера. Это давало Шопену прилив энергии, который возвращал его к мысли о концерте. Тогда он пускал в ход неиспользованные еще рекомендательные письма, искал знакомства во влиятельных кругах и... охотно веселился на балах и приемах. Отдельные письма, отражающие такие настроения, полны юмора. «Вчера,—пишет он домой,—у Байеров танцовали мазурку. Славик лежал на полу, как баран, а какая-то старая немецкая графиня, с большим носом и дырявой физиономией, придерживая изящно двумя пальчиками свое платьице, с головой, неподвижно обращенной к танцору, так что повылезали шейные позвонки, ковыляла длинными и худыми ногами какие-то странные pas. Впрочем, это очень почтенная особа...»

Такие настроения, однако, не были частыми, так как вести с родины большей частью не давали основания для больших и прочных надежд,

а следовательно, и веселых настроений. Не клеилась и творческая работа. В одном из писем этого времени Шопен упоминает о нескольких написанных им мазурках и вальсе. Последний он попробовал продать кому-либо из венских издателей, но покупателя не нашел. Неудача эта подействовала на него так неприятно, что он отказался от намеченного плана взяться за крупные вещи: концерт для двух роялей и дуэт для скрипки с фортепиано на мотивы бетховенских вариаций.

Наконец, Шопен получил долгожданное письмо от Я. Матушинского. В нем не оставлен был без внимания ни один из волновавших Шопена вопросов, но далеко не все ответы были отрадного характера. Так, например, Матушинский сообщал своему другу, что неприятельские войска все больше приближаются к Варшаве, что рано или поздно следует ожидать решительного с ними столкновения и что с этой целью свежеорганизованные полки, — в ряды которых вместе с другими товарищами Шопена вступил и он, Матушинский, — получили приказание двинуться навстречу приближающейся армии Дибича. Была в письме и весть о Гладковской. Писал о ней Матушинский, что она несколько изменилась за последнее время, побледнела, что ее весьма интересуют известия из Вены и т. д.

Шопен в тот же день ответил своему другу. Каждая строка этого письма говорит о нежном и горячем чувстве Шопена, об его тревоге за свою возлюбленную. «Действительно ли она немного изменилась, не болела ли? Я могу это легко допустить у такого нежного создания. Может быть, тебе так показалось? Может быть, от испуга? Не дай бог, если из-за меня! Успокой, скажи, что до тех пор, пока сил моих хватит... что до смерти, что даже после смерти прах мой будет расстилаться у ее ног!»

Образ Констанции сопутствовал ему всюду. С той поры, как они расстались, мысль о ней не покидала Шопена. Но мысль эта будила не только элегические воспоминания. Наряду с тоской, которую он переживал вдали от Гладковской, его часто посещали и моменты мрачных подозрений и мучительной ревности, моменты тем более тяжелые, что сознание подсказывало ему их известную обоснованность. «Рву на себе волосы, когда подумаю, что обо мне могут забыть!.. Я теперь Отелло».

Он решился, наконец, написать письмо непосредственно самой Констанции, в котором уверял ее, что она может на него рассчитывать, что он помнит обо всем, что говорил на прощанье, просил не сомневаться в постоянстве своих чувств. Письмо это было послано Матушинскому с просьбой отдать кому следует. Видимо, просьба эта не была исполнена, так как ответа Шопен не получил. Не было писем и от родных, что усугубляло его и без того тяжелое настроение. Он вполне отдавал себе отчет в том, что время было весьма неспокойное, что в Варшаве и вокруг нее разыгрываются серьезные события, что, наконец, почта могла письма перлюстрировать и уничтожать, но все эти соображения не могли ему дать спокойствия. Все чаще он стал подумывать об отъезде из Вены, но куда? Под влиянием бесед с Мальфатти и другими знакомыми мысль о поездке в Италию постепенно теряла свою привлекательность, и наибольший интерес вызывал Париж;

принять, однако, категорическое решение в этом смысле, покончить с колебаниями Шопен не мог, ожидая санкции родных, которым беспрерывно писал, прося указаний, как ему быть.

Неожиданно с родины стали получаться отрадные вести об успешных стычках с неприятельскими войсками, а потом и о серьезном сражении у Грохова, в котором повстанцы обнаружили большую стойкость. С лихорадочным нетерпением ждал Шопен каждый день свежих газет, беспрерывно обсуждая все известия со своими товарищами, всецело погружаясь в водоворот событий и интересов, которыми жила его



Шопен

С литографии 30-х годов

родина. Так как вести первое время приходили благоприятные, то и настроение Шопена несколько изменилось. Он даже дал обещание принять участие в концерте певицы Гарсия-Вестрис и исполнить с оркестром концерт e-moll.

Венская пресса отметила выступление Шопена очень сочувственными отзывами. «Г. Шопен, — писала «Всеобщая музыкальная газета», — уже во время прошлогоднего своего посещения Вены зарекомендовал себя первоклассным пианистом. Об исполнении им своего нового концерта e-moll, написанного в серьезном стиле, приходится повторить то, что мы уже о нем писали. Тот, кто так благородно понимает и трактует искусство, заслуживает настоящего уважения».

Посылая домой вырезки из газет и сообщая родным в частых письмах обо всех фактах и даже мелочах своей жизни, Шопен умалчивал

лишь об одном обстоятельстве, а именно: о состоянии своего здоровья. Тоска по дому, по Гладковской, а еще больше постоянные волнения, связанные с его отношением к переживаниям родины,— все это не могло не отразиться весьма отрицательно на его хрупком организме. На все, что происходило в Польше, где события принимали как-раз все более драматический оборот, Шопен реагировал со свойственной ему болезненной впечатлительностью. Нравственные переживания и потрясения подрывали также его физические силы.

Выступление в концерте хотя и напомнило о нем в более широких кругах венской публики, но никаких результатов не принесло. Вена понемногу становилась ему неприятной. Он отдавал себе отчет в том, что за семь месяцев пребывания в ней успел очень мало или, вернее, не успел ничего. Жалел о потерянном времени, о том, что сразу не поехал дальше, и, наконец, принялся хлопотать о паспорте. Добиться, однако, скорого получения этого злополучного документа было невозможно. Почти месяц Шопен затратил на хлопоты и хождение по канцеляриям. Наконец, благодаря маленькой хитрости ему удалось получить паспорт. Так как австрийские власти не разрешали поездки в революционный Париж, то конечным пунктом своего путешествия Шопен объявил Лондон. На это было дано согласие, и на паспорте сделана отметка: «Проездом через Париж в Лондон».

Заручившись письмом к Паэру и другим парижским музыкальным деятелям, Шопен двинулся через Линц и Зальцбург в Мюнхен. Здесь он рассчитывал на получение писем из дому и денег, которые были на исходе. Но проходили дни и недели томительного ожидания, полного волнений и беспокойства, а вестей от родных не было. Газетные же сообщения из Варшавы становились все более мрачными. Те же причины, которые обусловили неуспех повстанческого движения 1794 г., обрекали и восстание 1830—1831 гг. на неминуемый провал. Колебания, нерешительность и трения среди руководителей движения, страх перед тем, что вооруженные крестьянские массы могут ему придать революционный, «якобинский» характер, приводили к медлительности и неуверенности действий командования. Когда левым крылом сейма был внесен проект аграрной реформы, шляхта с возмущением его провалила. Собственнические интересы шляхты, как и следовало ожидать, восторжествовали над общенациональными. Лишенное широкой социальной базы, восстание быстро шло к ликвидации. В августе, когда Шопен находился в Мюнхене, Варшава готовилась к штурму. Получив, наконец, деньги, он выехал в Штутгарт. Здесь его ждали тяжелые вести, породившие в нем глубокое отчаяние. Газеты сообщали, что Варшава, после кровавого штурма, сдалась. О впечатлении, которое произвело это известие на Шопена, красноречиво говорит его дневник: «Разоренные, сожженные предместья. Ясь! Вилюсь погиб наверное на крепостных валах. Марселя вижу в плену... Совинский, рыцарь, в руках этих шельм!.. Москаль господствует над миром!.. О боже, существуешь ли ты? Существуешь и не мстишь... Неужели тебе мало московских преступлений... или и сам ты москаль? Мой бедный отец! Он, может быть, голоден? Может быть, матери не на что купить хлеба?... Отец мой! И

это твое утешение на старости лет!.. Один, один! Как описать мое горе?..»

Потом о Констанции: «Что творится с нею... где она?... Ах, жизнь моя, я здесь один, приди ко мне, я утру твои слезы, залечу раны настоящего воспоминанием о прошлом...» И снова о своих: «Отец, мать, где же вы? Может быть, трупы? Слезы... наконец-то! Так давно их не было... я так долго, долго не мог плакать...»

* * *

В статье о фантастической симфонии Берлиоза Шуман писал: «Если бы мы могли заглянуть в глубины замыслов и побуждений, из которых возникают многие произведения, мы не один раз увидели бы страшные вещи!» Такой именно была психологическая основа трех произведений, созданных Шопеном в Штутгарте: этюда c-moll («революционного») и прелюдов d-moll и a-moll. С исключительной силой отразилось в них то состояние душевного смятения, отчаяния, гнева, бессилия и слабости, которые породил в нем печальный оборот событий на родине. Этюд c-moll несомненно одно из ярких драматических произведений фортепианной литературы. Оно повествует о каком-то яростном столкновении враждующих сил. Уже первый резкий, ошеломляющий диссонансовый аккорд производит впечатление внезапного натиска, удара. Вслед за ним над бурными пассажами левой руки поднимается мелодия, полная страсти, сдержанной боли и горделивой силы, не ослабевающей до самых последних мощных, отрывистых аккордов этюда.

Полон трагического пафоса и прелюд d-moll. Это одно из сильнейших вдохновений Шопена, в котором огромное напряжение обуревавших его чувств также остается неизменным до конца. Через весь прелюд проходит отрывистый аккомпанемент, все время повторяющий одну и ту же фигуру и не смолкающий ни на миг. На его фоне начинается мелодия сразу forte, appassionato,— широкая, волнующая, полная грозы... Заканчивается прелюд троекратным, ниспадающим движением гамм через всю клавиатуру, достигающим оркестровой мощности и огромной впечатляющей силы.

Совсем иным является содержание прелюда a-moll. Бурного возбуждения, отразившегося в этюде c-moll и прелюде d-moll, здесь нет. Полный упадок сил, тоска и боль. Лишь временами слышатся нотки облегчения, слез. Однообразная басовая фигура с ее жестким диссонансом увеличенной кварты в минорном трезвучии все время звучит, как неумолчное напоминание о тягостном одиночестве.

* * *

В глубоко угнетенном душевном состоянии очутился Шопен в последних числах сентября 1831 г. в Париже.

Композиторский портфель его заключал в себе в эту пору много различных произведений, из которых одни были вполне готовы к печати, другие же представляли собой наброски и черновики, требовав-

шие окончательной отделки. Что касается художественной ценности этих композиций, относящихся к первому периоду творчества Шопена, то их следует подразделить на две категории: на произведения детского периода, которые, несмотря на известные достоинства, носят все же явно подражательный характер, и на произведения в подавляющем большинстве зрелые и оригинальные, в которых гений Шопена уже поднимается на вершины, доступные лишь корифеям фортепианной музыки.

В этой второй группе композиций надо отметить прежде всего вариации B-dur на тему из моцартовского «Дон-Жуана». Они были написаны Шопеном в то время, когда произведения этого рода, создававшиеся Мошелесом, Калькбреннером, Черни и другими, были весьма в моде. Однако Вариации восемнадцатилетнего Шопена высоко поднялись над уровнем произведений этого жанра, превосходя их, главным образом, творческой своей стороной, одухотворенностью и глубоким поэтическим чувством.

Вскоре после того, как Вариации появились в печати, юный Р. Шуман приветствовал в своем отзыве это произведение Шопена словами: «Шляпы долой, господа, это гений». Восторженный отзыв Шумана, с удивительной прозорливостью определившего гениальность Шопена, нашел себе блестящее подтверждение в позднейшей критике, посвященной тем же Вариациям, подвергшей обстоятельному анализу и техническую структуру произведения и его творческую сторону и в сущности повторявшей разбор и оценку Шумана.

Трио g-moll было написано Шопеном под несомненным влиянием Бетховена и отчасти Фильда, с заметно доминирующей партией фортепиано. Оно полно глубокого содержания, искренности и поэзии (особенно Adagio).

Оба концерта Шопена — e-moll и f-moll, если исключить мнения Шумана и некоторых других критиков, подверглись в свое время довольно суровой оценке. Известный немецкий критик Рельштаб, в значительной мере обязанный своей известностью резким высказываниям о произведениях Шопена, отнесся к концерту e-moll отрицательно, не признавая за ним никаких достоинств или красот. Что же касается концерта f-moll, то, указывая на некоторые недочеты, как, например, на отсутствие цельности в архитектонике и излишнюю изощренность некоторых гармоний, он признавал изысканный вкус всех solo, наличие множества ритмических эффектов, обилие чудесных пассажей, тонкие комбинации голосоведения. В общем, по мнению Рельштаба, концерт f-moll полон первоклассных красот и отличается благородством стиля. Вопреки мнению самого Шопена, который питал слабость к концерту e-moll, считая его более зрелым, Эльснер также отдавал предпочтение концерту f-moll, как более поэтичному и вдохновенному.

Лист, считавший оба концерта «прекраснейшими произведениями», находил все же, что творческий дух Шопена, с его внезапным и капризным вдохновением, был скован в необходимой ему свободе, втискивая это вдохновение в рамки классических форм и подчиняя его обязательным правилам и канонам. Эта стесненность полета мысли

сказывается, по мнению Листа, на различных частях обоих концертов, и тем не менее многие их страницы, как, например, Adagio второго концерта, являются шедеврами искусства.

Как современные Шопену критики, так и те, которые анализировали его произведения значительно позже,[1] сходятся в том, что в обоих концертах заметно некоторое влияние Гуммеля, особенно его Концерта A-dur, отчасти в отношении формы, отчасти стиля и приемов использования фортепиано. Необходимо, однако, отметить, что уже введением романса вместо Adagio в концерте e-moll Шопен обнаружил стремление выйти из рамок обязательного в его время шаблона. Что же касается содержания обоих концертов, то их самодовлеющая художественная ценность является неоспоримой и для наших дней, сохраняя за этими произведениями Шопена почетное место в современном пианистическом репертуаре.

Первая тетрадь Этюдов, которую Шопен привез с собой в Париж в рукописном виде, совершенно не была известна не только в Европе, но и в более или менее широких варшавских кругах. Между тем эти двенадцать этюдов представляли собой ряд шедевров, в которых с необычайной яркостью сказались творческий гений Шопена и его новаторство. Задачей этюдов, которые до Шопена писались Мошелесом, Клементи, Черни или Крамером, являлось создание материала для упражнений в целях усовершенствования тех или иных сторон фортепианной техники. Поскольку авторы таких этюдов ставили перед собой лишь педагогические проблемы, они мало заботились о красоте их мелодий, поэтическом настроении или гармоническом разнообразии. Совсем иное дело этюды Шопена.

Они также имеют в виду ту или иную техническую проблему: достижение необходимой гибкости кисти, мягкого тушэ, независимости руки и пальцев, одновременного ведения нескольких голосов, свободной игры в терциях, секстах, октавах, хроматических гаммах, овладение ритмическими контрастами, arpeggio в широком расположении и т. д. В то же время в каждом таком этюде превалирует некая художественная задача, у которой техническая сторона находится либо в полном подчинении, либо развивается с ней параллельно. Но есть и такие этюды, которые можно было бы скорее назвать капризом, ноктюрном, элегией или токкатой и в которых техническая проблема или педагогическая задача мало ощутимы. Таким, например, является этюд № 3 E-dur, о котором Шопен говорил, что это лучшая из созданных им мелодий. Двойные сексты, примененные во второй части этюда, играют в нем несомненно второстепенную роль.

Трудно отдать преимущество какому-либо из остальных этюдов Сборника, если уже о первом, наиболее «техническом» из всех (C-dur) английский критик Гунекер писал: «Шопен вводит нас в совершенно новый мир. Преломляющиеся аккорды применяли иногда и Гуммель и Мошелес, но чтобы взять распыленную гармонию и преобразить

---

[1] Опенский Г., Полинский А.

ее в эпический этюд, а децимовые аккорды поднять до меры героического — это мог выполнить только Шопен».

Совершенно иного характера пятый этюд Ges-dur «на черных клавишах», написанный изящно, остроумно, с оттенком насмешливости и своенравия. С технической стороны он требует очень мягкого тушэ и большой гибкости кисти.

В седьмом этюде C-dur, навеянном, по мнению Ф. Гезика, тяжелыми последствиями восстания, перед воображением Шопена как бы рисовалась картина безбрежной снежной пустыни, по унылой дороге которой несется в Сибирь тюремная кибитка с узником; вокруг мертвая тишина, только ветер жалобно воет, — это превосходно выражает мелодия левой руки, — а колокольчик, привязанный к дышлу, звенит без устали, и звук его рождает безмерную тоску среди мертвой тишины пустыни... Двойные ноты в правой руке, которые, собственно, и являются этюдом, отлично имитируют неумолчное и тоскливое позванивание колокольчика.

Десятый этюд As-dur — полное фантазии и блеска произведение на тему «perpetuum mobile», а этюд Es-dur (№ 11) по своей структуре и нежной мелодике — скорей ноктюрн, и притом один из лучших, созданных Шопеном.

Первая тетрадь Этюдов в целом представляет собой яркую демонстрацию новой фортепианной техники, которую создавал Шопен,—новой в отношении фигурации, новой по замыслу и мелодическому рисунку, новой в гармоническом отношении.

Скерцо h-moll было закончено Шопеном в Штутгарте. Прототипом для него послужило, конечно, скерцо Бетховена, впервые введенное им в произведения сонатной формы и доведенное до высокого совершенства. Однако лишь у Шопена скерцо становятся произведениями вполне самостоятельными. Проникающие их настроения резко отличаются от настроений бетховенских скерцо. Правда, и у Бетховена они не всегда могут быть названы шутками, но все же доминирующее в них настроение бодрое. Скерцо Шопена, вопреки названию, исполнены печали. Особенно это относится к скерцо h-moll. Вместе с тем оно является одним из наиболее смелых произведений Шопена и живым доказательством высоко эстетичной формы, в которую облекались страстные порывы его фантазии. Резкие диссонансовые аккорды, которыми начинается пьеса, были несомненно для своего времени очень смелым приемом.

Форму ноктюрна Шопен заимствовал у Фильда, и первые его опыты в этом жанре носят следы несомненного влияния этого композитора. Оно весьма ощутительно в ноктюрнах b-moll и Es-dur (op. 9) и особенно в самом раннем—e-moll. Однако по художественному своему содержанию даже эти ранние шопеновские ноктюрны стоят вне сравнения с ноктюрнами Фильда. У последнего они бледны, поверхностны и сентиментальны. Это скорее серенады, гармония которых в достаточной степени элементарна. Совсем не то у Шопена. Его ноктюрны выразительны, часто драматичны, в них чувствуется темперамент, пла-

мень души, способной не только изливаться в жалобах, но и протестовать (ноктюрны b-moll, H-dur, F-dur), а обильная орнаментика, которой они украшены, дает пианистам благодарный и изысканный материал для проявления виртуозности.

Первая баллада — g-moll — явилась актом творческого новаторства Шопена, так как до него инструментальных произведений в таком жанре не было. Замысел их Шопен заимствовал у Мицкевича. Баллада g-moll носит несомненно программный характер и навеяна «Конрадом Валленродом».

Уже само вступление в форме речитатива (unisono), широкое и патетическое, ведущее к главному мотиву, создает соответствующее настроение: чувствуется, что за этим вступлением должно последовать повествование о делах таинственных и фантастических. Оно начинается с нежной, полной пленительной печали первой темы, сменяется бурной связующей партией, за которой следует вторая лирическая побочная тема, затем энергичная, страстная разработка с неожиданным и чудесным переходом в яркую диезную тональность (A-dur), краткое возвращение к главному мотиву и, наконец, presto финала с его каскадами гамм, октав и мощными финальными аккордами.

Хотя Баллада g-moll и заключает в себе элементы сонатного Allegro, но ритм ее лишен той равномерности и строгой акцентировки, какие остаются незыблемыми в классических сонатах. Здесь с самого начала — «фантазия увлекательно раскрывает свои крылья и требует необходимых и очаровательных колебаний ритма, то выдвигающих его на первый план, то устраняющих и создающих этим прелестный контраст светотеней».[1]

Среди вальсов, написанных Шопеном до 1831 г., следует выделить вальс Des-dur, в котором много изящного лиризма, грусти и мечтательности, и вальс h-moll, более законченный в смысле фактуры, очень поэтичный и интересный в гармоническом отношении. Что касается прелюдов, то, за исключением двух (d-moll и a-moll), о которых говорилось раньше, остальные — число их трудно установить — существовали в эту пору лишь в набросках и черновиках.

К наиболее ярким и характерным произведениям второй группы относятся мазурки. Если исключить из их числа две (G-dur и B-dur), написанные Шопеном на пятнадцатом году жизни, то все другие, вошедшие в первый сборник (13 мазурок), уже отмечены всеми чертами шопеновского гения. Это — маленькие поэмы, полные глубокого и разнообразного содержания и облеченные в форму национального танца.

Созданные Шопеном на основе элементов трех родственных между собой трехдольных народных танцев — куявяка, мазурка и оберка с их характерной акцентировкой, произведения эти по своим художественным достоинствам поднимаются до уровня лучших образцов музыкального творчества, а ярко выраженный народный характер их красноречиво говорит о богатстве польской народной песни, в которой Шопен черпал свои впечатления.

---

[1] Я. Клечинский, «Шопен в избранных его произведениях».

Шопен называл свои мазурки картинками (obrazkami). Действительно в редкой из них не отражены в том или ином виде картины польской деревни (несомнено идеализированной), ее природы и быта. Так, например, первая часть мазурки F-dur (ор. 68, № 3) представляет как бы хор жнецов, напевающих трудовую песнь, а среднее ее трио имитирует звуки волынки. В мазурке № 3 из ор. 6 сначала точно издали доносится гул басов, потом звуки музыки приближаются, усиливаются, и, наконец, на сцену врывается пляшущая свадебная кавалькада. Почти в каждой из мазурок легко ощущается дыхание деревенской мелодики, танцовальных ритмов и архаического гармонического колорита (примитивная смена доминантаккорда и тоники в мажоре и миноре, органный пункт на доминанте и тонике, ходы унисонами или октавами, иногда параллельными квинтами), но ни одна из них не базируется на подлинных деревенских мотивах, ничего не копирует, не заимствует, не фотографирует. В каждой чувствуется творческое лицо композитора, преображающего свои деревенские впечатления и претворяющего их в бесконечно разнообразные по содержанию и настроениям создания собственной фантазии, органически связанные по духу и характеру с народными танцами этого жанра и в то же время совершенно оригинальные, мастерски возведенные на уровень высших художественных достижений своей эпохи.

Необходимо отметить, что уже в ряде первых мазурок (ор. 6, № 2, ор. 7, № 1 и в др.), как и в этюде E-dur, Шопен применяет tempo rubato. Это — небольшие уклонения от четкого пульса метронома, допускаемые чаще всего в правой руке и корректируемые левой, которая, по словам Шопена, должна играть роль дирижера, неуклонно требующего точного ритма.

Любопытное, хотя и более чем спорное объяснение этого tempo rubato дает Падеревский, считающий его отражением некоторой неустойчивости (chwiejności), присущей, якобы, польскому национальному характеру. Так или иначе, но именно Шопеном создан этот изящный нюанс, неотъемлемый от общего творческого облика «поэта фортепиано».

«Фантазия на польские песни» A-dur, произведение, написанное, как и оба Rondo (ор. 13 и ор. 5), в крупном плане современных Шопену классических форм, не может быть поставлена рядом с мазурками в отношении их яркой народности и, следовательно, того значения, какое принадлежит им, как блестящим образцам национального искусства. Она представляет собой скорей всего мастерски сделанное попури из польских песен. Шопен использует в ней ряд популярных напевов, отчасти деревенского (куявяк), а больше городского происхождения, и превращает их в фортепианные вариации, изобилующие великолепными пассажами, фигурациями, затейливыми арабесками и украшениями, т. е. всем арсеналом богатой шопеновской фортепианной палитры. Значительно ярче народный колорит в «Rondo à la Krakowiak» с его оригинальным и интересно инструментованным вступлением, в котором находим почти все типические элементы польской народной песни и танца.

Как «Фантазию», так и оба Rondo нельзя причислить к вполне зрелым творениям Шопена. Они создавались в ту пору, когда гений его еще находился в стадии брожения, кристаллизации, и характерны, главным образом, их ярко национальной окраской, ясно выраженным стремлением Шопена в наиболее импозантной форме крупных произведений с оркестровым сопровождением представить народную музыку своей страны.

Своим песням, чаще всего создававшимся по тому или иному случайному поводу, Шопен придавал настолько мало значения, что не считал их достойными издания и даже перед смертью просил сжечь вместе с рядом других неизданных произведений, недостаточно, по его мнению, подготовленных для печати. Просьба эта не была исполнена, и сборник 17 песен, из которых около десяти были написаны еще в Варшаве, вышел в посмертном издании. Такое суровое отношение требовательного к себе Шопена имело за собой, несомненно, достаточные основания. Свободно расправлявший крылья в звуковой стихии единственно ему близкого фортепиано, он чувствовал себя стесненным той подчиненной ролью, которой требовало слово, чужая мысль, чужая идея. Поэтому в песнях мало творческого порыва, вдохновения. Тем не менее они не только неизмеримо выше всего того, что создавалось в этом жанре польскими современниками Шопена (не исключая его учителя Эльснера и др.), но заслуживают внимания и со стороны этнографической, т. е. непосредственной связи их с народным песенным творчеством.

К целому ряду песен, как, например, «Если бы я была солнышком в небе» («Желание»), «Прочь с моих глаз», «Литовская песнь», «Пирушка» и др., Шопен применяет форму и ритмы мазурок с характерными для сельских оркестров ритурнелями. Почти все песни близки по мелодике к характеру народных песен, некоторые не лишены элементов драматизма («Прочь с моих глаз») или трогательного чувства и воодушевления («Воин»), что свидетельствует о стремлении Шопена к единству слова и музыки.

Семь полонезов, написанных Шопеном до 1831 г., не считая тех, которые были его первыми детскими творческими опытами, и по структуре и по содержанию имеют мало общего с так называемым chodzonym — народным танцем, простодушным полонезом польской деревни, и являются скорее отражением городских, дворянских романтико-патриотических тенденций. Их художественные достоинства еще не достигают того уровня, на котором стоят позднейшие произведения Шопена этого жанра. Меланхолическое, вполне шопеновское Andante spianato, играющее роль вступления к большому полонезу Es-dur, не покрывает собой отсутствия внутреннего содержания этой композиции, носящей чисто виртуозный характер. Интересная интродукция к полонезу C-dur (для фортепиано с виолончелью) также не искупает бессодержательности этого чисто салонного произведения, о котором и сам Шопен был невысокого мнения — «в нем нет ничего, кроме блесток».

Более значительны полонезы d-moll (1827 г.), Ges-dur и f-moll, в которых виртуозная сторона уже находится в подчинении у музы-

кальной мысли. В этих произведениях имеются налицо элементы, предваряющие появление позднейших полонезов-рапсодий, воспевающих историческое прошлое Польши или повествующих об ее трагической судьбе.

Если такие композиции, как вариации B-dur, скерцо h-moll, баллада g-moll, оба концерта и в особенности этюды (ср. 10), давали двадцатилетнему Шопену право на почетное место среди корифеев европейского музыкального Олимпа, то достаточно назвать сборник мазурок, чтобы признать за ним значение творца национальной польской музыки, притом поднятой на такую высоту, с которой эти высокохудожественные чудесные миниатюры, отражающие творческий лик народа, выходят уже за пределы национального значения и вливаются в сокровищницу мирового музыкального искусства, становясь достоянием всего человечества.

Шопена сопоставляют с Глинкой. Такая аналогия возникает невольно и естественно. Оба черпали свое вдохновение в глубинах народной музыки. Оба, усвоив художественные завоевания западноевропейского музыкального искусства, стремились облечь в них песни родной земли. Вместе с тем созданный ими на основе народной музыки национальный стиль «был их индивидуальным стилем, неотделимым от их творческой личности, вследствие чего нигде у них подлинные песенные мелодии не играют заметной роли, но зато невидимо народная музыка присутствует во многих их произведениях».[1] Одно из существенных между ними различий — те формы, в которые каждый облек свои вдохновения, — было обусловлено не только различием культурных и музыкальных влияний, среди которых формировался гений каждого из них, но в большей еще степени особенностями польской одноголосной — преимущественно танцовальной и инструментальной — музыки и русской — песенной, многоголосной.

В течение восемнадцати лет своей жизни за рубежом, вплоть до кончины (1849 г.), Шопеном созданы были наиболее глубокие по содержанию, наиболее изысканные по форме и отделке деталей произведения, но основные элементы его стиля полностью определились уже в творчестве первого, варшавского периода. Все, что в этом смысле наиболее характерно и оригинально в рассмотренных выше произведениях, остается незыблемым до последней, подписанной именем Шопена ноты.

Нежная элегическая напевность мелодики, идущая от народной польской песни и влияния итальянского bel canto, которому Шопен отдавал дань восхищения не только в годы юности (Спонтини), но и в парижский период своей жизни (Беллини), изысканность музыкальной мысли, то скорбной, то шаловливой или грозной, но всегда благородной; ясность и четкость звукового рисунка; изящная звуковая орнаментика, гирляндами украшающих нот падающая на основную мелодическую фигуру и органически с нею связанная; своеобразие ритмики с ее капризным tempo rubato; яркий хроматизм гармоний, коренящийся в недрах той же польской народной музыки, и, наконец,

[1] В. Пасхалов, «Музыкальный современник», 1917 г., кн. 7—8, стр. 52.

проникающее все творчество Шопена глубокое поэтическое чувство,— таковы основные черты шопеновского стиля, явственно выступающие в каждой фразе написанных им еще в Варшаве произведений, неразрывно связанных с фортепиано — единственным инструментом, звуковая стихия которого была шопеновской стихией, им гениально раскрытой и отраженной.

Глава V

В ПАРИЖЕ

В одной из своих блестящих корреспонденций, посвященных Парижу, в котором Гейне поселился за несколько месяцев до приезда туда Шопена, он так характеризовал столицу мира: «Франция производит впечатление сада, в котором сорваны самые прекрасные цветы, чтобы связать их в один букет, имя которому — Париж. Правда, благоухание его сейчас не так сильно, как было в недавние дни июльского расцвета, когда оно действовало опьяняюще на всех людей, однако и сейчас он еще достаточно красив, чтобы по праву блистать на груди Европы. Париж — столица не только Франции, но всего цивилизованного мира; это также сборный пункт всех его выдающихся культурных сил. Здесь собралось все великое в любви или ненависти, чувстве или мысли, счастье или несчастье, прошлом или будущем. Присматриваясь к этому собранию знаменитых людей, которые здесь все время встречаются друг с другом, приходишь к заключению, что Париж является настоящим Пантеоном не умерших, а живых. Новое искусство, новые религии, новая жизнь — все рождается здесь; при этом те, кто являются творцами новых миров, полны веселья. Власть может быть малодушной, но народ велик и чувствует свое высокое предназначение. Сыновья стараются соперничать с отцами, с такой славой отошедшими в небытие. Всюду сверкают отблески могучих деяний, а неизвестные боги ждут своего явления миру. При всем том, куда ни взглянешь, везде улыбка и пляска, везде расцветает легкая, игривая шутка, везде господствует атмосфера веселых острот и изящной насмешки».

В этой яркой характеристике не было преувеличения, хотя она и не была достаточно полной. Париж после июльских дней представлял собой не только картину жизнерадостного города и присущих парижанам «веселой остроты и изящной насмешки», но и бурного недовольства масс, вспышки которого Гейне мог наблюдать и которое так пугало властителей июльской монархии. Четырнадцатичасовой рабочий день в промышленных предприятиях и политическое бесправие всех трудовых элементов настолько отрезвили эти круги населения от опьяняющих восторгов недавних, их усилиями и жертвами добытых июльских побед, что и король-буржуа Луи-Филипп и его правительство, эта «акционерная компания по эксплуатации французского национального богатства», по выражению Маркса, чувствовали себя в «столице

мира» не очень уверенно. Карнавальные шествия на бульварах Парижа достаточно часто сменялись мощными демонстрациями, а веселое пение — ружейными залпами с воздвигаемых баррикад.

При всем том интеллектуальная жизнь Парижа била тогда ключом. Могучее романтическое движение охватывало все течения социальной мысли, литературы, искусства. На литературном поприще уже блистали имена Гюго, Бальзака, Ж. Санд, Гейне, Мюссэ, Дюма-старшего, Мицкевича. В живописи знамя нового направления подняли Делякруа, Делярош, Гораций Вернэ, Робер, Ари Шеффер, в музыке — Берлиоз, пламенный глашатай освобождения от сковывающих пут классицизма, его ближайшие единомышленники Лист, Гиллер и Мендельсон, а также Обер с его «Фенеллой», отразившей предреволюционные настроения, а больше всего — мастер грандиозных музыкальных представлений, создатель «большой оперы», Мейербер. Все, что в Европе было наиболее выдающегося в области оперы и концертов, можно было услышать в Париже. Во французской опере пели Нурри, Левассер, Даморо-Цинти. В итальянской, руководимой Россини, подвизались тогдашние певцы и певицы мировой славы — Рубини, Лаблаш, Малибран, Паста, Шредер-Девриен. Оркестр консерватории под руководством Габенека давал симфонические концерты, знакомившие тогда впервые парижскую публику с циклом симфоний Бетховена. Устраивались также концерты фабрикантами лучших французских роялей — Плейелем и Эраром. Здесь выступали преимущественно пианисты, среди которых первое место занимал Калькбреннер.

В этой среде очутился Шопен в сентябре 1831 г. Несмотря на свои двадцать лет он был в ту пору не только вполне законченным артистом, но и сложившимся человеком. Благодаря двукратным поездкам заграницу имя его уже пользовалось в Европе известностью не только как первоклассного виртуоза, но и композитора, получившего в лице Р. Шумана восторженное признание немецких романтиков.

Благодаря письмам Эльснера к Лесюэру и, особенно, Мальфатти к придворному дирижеру Паэру, Шопен очень скоро перезнакомился со всеми выдающимися деятелями парижского музыкального мира: Россини, Керубини, Байо, Гиллером, Мейербером и Мендельсоном, который часто наезжал в Париж. Больше всех других артистов его, однако, интересовали пианисты, которых в это время там подвизалось великое множество. Исключительное место среди них по праву занимали: Герц, Гиллер, Осборн, Стамати и особенно Калькбреннер и юный Лист.

Верный своему девизу неустанно стремиться к совершенствованию, Шопен на первых порах был занят не только мыслью о том, чтобы завоевать себе положение в музыкальном мире Парижа, но и о том, чтобы учиться. Несмотря на то, что и игра его и композиции пленили его новых друзей, из которых Гиллер проникся к нему чувством, близким к обожанию, а Мендельсон не мог вдоволь наслушаться его музыки, сам он был настолько скромным в оценке своего исполнительского таланта, что даже не решался сравнивать себя с Калькбреннером. «Признаюсь тебе, — писал он Войцеховскому, — что я играю,

как Герц, но хотел бы играть, как Калькбреннер. Если Паганини является совершенством, то Калькбреннер стоит наравне с ним, хотя, конечно, совсем в другом роде. Трудно описать тебе его calme,[1] чарующее тушэ, неслыханную ровность и мастерство, которое сквозит в каждой ноте. Это — исполин, подавляющий всех Герцов, Черни и др., а тем самым и меня».

Уже после первого знакомства Калькбреннер был настолько заинтересован игрой, композициями и личностью Шопена, что на следующий же день явился к нему с визитом, звал к себе и стал на каждом шагу оказывать ему такое внимание, которое весьма удивляло всех, знакомых с олимпийским величием и недоступностью Калькбреннера. Когда же Шопен познакомил его со своими планами и признался, что серьезно думает о карьере виртуоза, что хотел бы выступать, а уж после того, как создаст себе имя и, следовательно, материальную независимость, посвятить себя композиции, Калькбреннер ответил ему, что он берется из него создать первоклассного пианиста, но что для достижения этой цели Шопену необходимо... года три поработать под его, Калькбреннера, руководством.

Трудно сказать, каковы были мотивы такого заключения Калькбреннера Одни видят в нем только узость взгляда, неспособность уразуметь подлинную цену шопеновского гения и стремление ввести его в рамки так называемого совершенства, другие допускают и наличие злой воли, побудившей знаменитого виртуоза тем или иным путем обезопасить себя от юного соперника.

Вряд ли это последнее предположение было справедливым. Когда Шопен, в ответ на свою реляцию, получил из дому негодующие по адресу Калькбреннера письма, в том числе и от Эльснера, он написал своему старому учителю: «У меня достаточно самосознания, чтобы не сделаться копией Калькбреннера, и ничто не сможет подавить во мне, может-быть, и слишком смелого, но благородного желания создать свой новый мир, и, если я буду работать, то лишь для того, чтобы тверже стать на ноги». А в остроумном письме к Войцеховскому он откровенно указывает на то, что хочет поработать с Калькбреннером только над своей техникой, что доверяет ему свои пальцы, но не больше. Самую дорогую и интимную область его духа, свои творческие устремления Шопен очень бережно охранял от чьих бы то ни было посягательств. «То, что ты мне пишешь о моей артистической дороге — правда, которая составляет и мое убеждение... Я еду по этой дороге в собственном экипаже и только для коней нанял возницу». Этим возницей был Калькбреннер, призванный управлять лошадьми, т. е. пальцами Шопена, но отнюдь не выбирать путь, по которому движется экипаж. Последнее — дело хозяина экипажа, который знает куда, в какой «новый мир» влечет его вполне уже осознанная исключительность музыкальных идей и замыслов.

К чести Калькбреннера надо сказать, что он и не претендовал на

[1] Спокойствие.

роль ментора, воспитателя шопеновского таланта, а когда после нескольких месяцев занятий, которые, кстати сказать, носили больше характер дружеского и художественного общения, чем уроков, он заметил, что преуменьшил исключительное своеобразие и мастерство игры Шопена, эти занятия прекратились сами собой.

Осталась, несмотря на разницу возрастов, большая дружба, преклонение перед творческим гением Шопена и готовность во всем и везде помогать ему своим большим влиянием и авторитетом. Семья Калькбреннера стала как бы родной семьей Шопена. Двери самых недоступных салонов открывались настежь перед протежэ «короля пианистов», а сам он во время своих публичных импровизаций чаще всего избирал темой то или иное произведение Шопена, обычно какую-нибудь из его мазурок.

Круг знакомых и друзей Шопена как в артистическом, так и «светском» мире постепенно расширялся, но ближе всего за первые полгода своего пребывания в Париже он сошелся с Гиллером.

Скупой на похвалы, он не жалел их по его адресу: «Гиллер, — писал он Войцеховскому, — ...парень с огромным талантом... Это человек в стиле Бетховена, полный поэзии, огня и души». Об исключительном увлечении Гиллера Шопеном уже упоминалось выше, но приведем еще несколько строк на эту тему из его интересных «Писем к незнакомке»:

«Шопен меня любил, но я должен сознаться, что был в него влюблен. По крайней мере не знаю, как иначе назвать чувство, которое он во мне вызвал. Его присутствие делало меня счастливым, никогда я не мог наслушаться его досыта; если я его долго не видал, то скучал по нем, утром торопился выйти из квартиры, чтобы повидать его раньше, чем начну свои уроки. Некоторый элемент жалости несомненно соединялся с привязанностью у людей, которые находились с ним в более близких отношениях. Уже одна хрупкость организма и слабоватое здоровье заставляли обращаться с ним осторожно. Это бледное лицо и хрупкость фигуры вызывали чувство, которое испытывает заботливый собиратель венецианского хрусталя или саксонского фарфора. Его движения были полны природного обаяния и пленительной гибкости. Голос приятный и звучный. Языки, французский и немецкий, на которых мы разговаривали вперемешку, он, правда, понимал даже в самых тонких оттенках, но не говорил на них вполне свободно, больше подыскивая, чем находя выражения для своих замечаний и острых наблюдений. А когда, разговаривая по-немецки, он по моей улыбке угадывал, что я его понял, то всегда говорил в таких случаях: Ты понимаешь, что я хотел сказать. Cela suffit».[1]

В этих же «Письмах» Гиллер отразил и свои впечатления от игры Шопена: «Насколько редко он изливался словесно перед кем-нибудь о себе, настолько дело изменялось у фортепиано; здесь он обнаруживал свое «я» целиком и в гораздо большей степени, чем кто-либо из

[1] Этого достаточно.

выдающихся музыкантов. Он давал только себя и притом в форме столь своеобразной, что всякая мысль о чем-либо уже слышанном в этом роде являлась невозможной. Так никто и никогда к клавишам не прикасался, в таких бесчисленных оттенках никто и никогда не извлекал из них звуков. Он умел соединять ритмику со свободной игрой таким необычайным образом, что его мелодии казались всегда плодом импровизации и минутного вдохновения. То, что у других было изящным украшением, у него становилось роскошным цветком; что было у других технической беглостью, у него уподоблялось полету ласточки. Всякие рассуждения о качествах игры Шопена, как-то: оригинальности, законченности, чувстве,—исчезали; доминировала над ними мысль: это играет Шопен».

Восторженное мнение Гиллера полностью разделялось Мейербером, Мендельсоном, Галеви и многими другими выдающимися артистами и композиторами, в среде которых Шопен очень скоро стал желанным гостем. Виолончелист Франком, Гиллер, Мендельсон, Шопен, а позже и Берлиоз образовали веселый кружок с ежедневной встречей за обедом в одном и том же ресторане или в кафе Фейдо, где обсуждались новости политической и музыкальной жизни, как равно и разные злобы дня, касавшиеся того или иного члена кружка.

Вскоре состоялось и знакомство Шопена с Листом. «Это был момент, — говорит Ф. Гезик, — чрезвычайно важный для обоих и особенно для Листа. Услыхав игру Шопена, Лист сразу понял, что перед ним новые горизонты фортепианной музыки, что необходимо итти по следам этого молодого поляка, ибо он возвещает будущее фортепиано как в приемах игры, так и в композиции». Впечатление, произведенное Шопеном и его этюдами, было настолько сильным, что Лист отказался от ближайших публичных выступлений и даже исчез на некоторое время с артистического горизонта. Одни говорили, что он уехал в Женеву, другие уверяли, что гордый венгр спрятался в каком-то уголке огромного дома Эрара и только ночью выходит оттуда и блуждает при луне. Зато, когда Лист снова показался на виду, игра его приобрела совершенно новые оттенки, а этюды Шопена он выучил так, что сам Шопен завидовал его поразительному исполнению. Это подтверждается следующими строками одного из писем Шопена к Гиллеру: «Я пишу Вам, не отдавая себе отчета в том, что именно мое перо нацарапает, так как сейчас Лист играет мои этюды и уносит меня далеко за пределы моих почтенных идей. Я охотно присвоил бы себе его манеру передавать мои этюды».

Для Листа это признание Шопена было наибольшим триумфом, которого он мог достигнуть над своим впечатлительным соперником. А некоторого рода соперничество, какая-то доза профессиональной ревности создалась между ними так же скоро, как и очень теплые дружеские отношения. Шопен мог завидовать блестящей виртуозности Листа, Лист — шопеновской гениальности. Духовного сродства между ними не было. Как художественные натуры они были полной противоположностью друг другу. «Лист был в ту пору прежде всего виртуозом, Шопен был прежде всего композитором... Лист был пианистом,

которому рояль заменял весь оркестр... Шопен был поэтом, для которого музыка являлась лишь средством для выражения его поэтических вдохновений. Один царил на концертной эстраде, с которой гипнотизировал толпу; другой царил в небольшом салоне, где игрой своей чаровал небольшое, избранное общество. Когда они бывали вместе, то не случалось никогда, чтобы играли оба: если играл Лист, то не играл Шопен, а если играл Шопен, то не было такой силы, которая заставила бы Листа сесть к роялю. Оба избегали сравнения, ибо, хотя они и дополняли друг друга, все же Лист затмевал Шопена блеском и силой, Шопен же Листа — исключительной поэтичностью своей игры».[1]

Несмотря на то, что родные Шопена, уверенные в том, что раньше или позже он вернется в Варшаву, и стремившиеся поэтому сохранить для него возможность легального возвращения, всячески предостерегали его от близкого знакомства с политическими эмигрантами и деятелями восстания, Шопен не только не чуждался этих кругов, но и пользовался всяким поводом, чтобы подчеркнуть свою солидарность с ними и свой патриотизм. Он становится постоянным участником их собраний, бесед, выступлений, знакомится с поэтами-эмигрантами — Немцевичем, Словацким, а несколько позже и с Мицкевичем, с которым часто встречается в польском клубе и некоторых политических салонах. Несмотря на то, что близко они не сошлись и взгляды их во многом не совпадали, каждый преклонялся перед гением другого. Оба обладали необычайным даром импровизации. Случалось, что после игры Шопена Мицкевич импровизировал чудесные поэмы. Или импровизировал раньше Мицкевич, а Шопен садился после его импровизации к роялю и пленительными музыкальными образами иллюстрировал вдохновенные строфы поэта.

Уже через полгода после своего приезда в Париж Шопен мог с достаточным основанием написать Войцеховскому, что создал себе там «значительное имя». Правда, оно не могло его удовлетворить в достаточной степени, так как было мало известно за пределами довольно ограниченного круга артистов и некоторых салонов, а, кроме того, не приносило еще и никаких доходов, — и это порядком озабочивало и Шопена и его родных. И те и другие причины побудили его подумать о концерте. Калькбреннер, с которым он поделился своей мыслью, не только одобрил ее, но и горячо принялся за ее осуществление, вырабатывал программу, приглашал артистов и даже написал специально для этого концерта дуэт для двух роялей с аккомпанементом еще четырех, в котором концертирующие партии должны были исполнять Калькбреннер и Шопен. Это первое публичное выступление Шопена в Париже состоялось 25 февраля 1832 г. Он исполнял свой концерт f-moll и вариации B-dur на тему из «Дон-Жуана». За несколько дней до этого Шопен писал тому же Войцеховскому: «...Кроме того, я играю с Калькбреннером его дуэт или, вернее, марш... для двух роялей с аккомпанементом еще четырех! Это безумная мысль! Один рояль огром-

[1] Р. Гезик, «Шопен. Жизнь и творчество», т. II, стр. 139.

ный, для Калькбреннера, а другой, маленький, монохордный, но звонкий, как колокольчик, предназначается для меня. На остальных четырех, больших и звучных как оркестр, будут играть: Гиллер, Осборн, Стамати и Совинский».

Игра и произведения Шопена произвели большое впечатление. Среди восторженно аплодировавших находились также Мендельсон и Лист. Помимо художественного успеха концерт дал и довольно значительный материальный результат. Один из находившихся в Париже более близких земляков и друзей Шопена, скрипач А. Орловский, писал после концерта своим родным: «Наш дорогой Фредерик дал концерт, который принес ему большое имя и порядочно денег. Всех здешних пианистов он убил наповал, весь Париж обалдел. Впрочем я ему это предсказывал, как только он сюда приехал».

Лист, которого Орловский, видимо, также причислил к «убитым наповал», в таких словах вспоминал впоследствии об этом первом концерте Шопена в Париже: «Хорошо помню его первое выступление в зале Плейеля. Горячие аплодисменты, которыми его тогда наградили, показались мне недостаточной данью признания этому самобытному таланту, который принес нам столько чудесных поэтических откровений, а искусство повел по путям, дотоле никому неизвестным. Полная победа, одержанная им при первом дебюте, не принесла с собой, как это часто бывает, ни ослепления, ни самоупоения. Свою награду он принял без гордости и без фальшивой скромности; он ее заслуживал и поэтому не ударился в самомнение — удел фаворитов случая».

Успех концерта доставил, конечно, Шопену большое удовлетворение и на время поправил его дела. Однако и этот успех, и множество приобретенных интересных знакомств, и вся занимательность жизни, в которую он погрузился, не избавляли Шопена от часто навещавших его приступов душевного одиночества и острой тоски по родным, по Варшаве, Констанции. В такие минуты «я переношусь мыслью к тебе, — писал он Войцеховскому, — беру тебя за руку и плачу... Увидимся нескоро. Может быть, никогда, так как, говоря серьезно, здоровье мое скверно. Я внешне весел, особенно, когда нахожусь среди своих (своими называю поляков), но внутренне что-то меня изводит. Какие-то недобрые предчувствия, беспокойство, тяжелые сны или бессонница, тоска, равнодушие ко всему, то жажда жизни, то — смерти». Насчет материальных перспектив у него тоже не было радужных иллюзий. Денег, вырученных с концерта, хватило ненадолго, надо было опять обращаться к отцу, ресурсы которого были не в блестящем состоянии, рассчитывать на получение уроков также не приходилось, так как пианистов в Париже было множество и уроки доставались лишь немногим счастливцам. Правда, он не испытывал особенных неудобств от этого множества в отношении артистического соперничества, но с каждым днем все сильнее ощущал общее с ними материальное неблагополучие, что при слабости его здоровья и привычке к некоторому комфорту становилось все чувствительнее. Он подумывал о переезде в Лондон, о возвращении в Варшаву, а когда кто-то посоветовал ему уехать в Америку, ухватился за эту мысль

и стал ее развивать в письмах к родным, уверяя их, что там доллары сами поплывут в его карманы, совершенно пустые в Париже. Восставали против отъезда Гиллер и Лист, глубоко убежденные в том, что Шопен при его таланте раньше или позже, но выйдет на широкую дорогу.

Совершенно неожиданно вопрос разрешился благоприятным образом. Случайная встреча на улице с кн. В. Радзивиллом радикально изменила положение. Узнав от Шопена об его больших успехах и еще бо̀льших разочарованиях, о намерении покинуть Париж, Радзивилл убедил его отправиться вместе с ним на раут к Ротшильду, одному из финансовых, а по сути и политических столпов режима Луи-Филиппа. Возбужденный присутствием большого общества, Шопен играл и импровизировал, как никогда, и привел своих слушателей в восхищение. Здесь же на вечере он получил несколько предложений давать уроки, а в самом коротком времени их было столько, что пришлось от некоторых отказаться. Быть ученицей Шопена становилось даже модой в кругах родовитой и финансовой знати. Уроки оплачивались по 20 франков в час. Уделяя им ежедневно по пяти часов, Шопен стал сразу зарабатывать по сто франков в день, что, понятно, не только обеспечивало материальную независимость от родных, но и давало возможность вести образ жизни, неразрывно связанный с обязанностями светского человека. Ироническое отношение к разным салонным раритетам, над которыми он так часто посмеивался в письмах к родным и друзьям, не мешало ему увлекаться атмосферой «изысканного» общества, где он, по выражению Мицкевича, «развлекал своей особой салонных дамочек». Эта атмосфера, между прочим, поглощала и все его доходы. «Даю сегодня пять уроков,—писал он одному из своих товарищей.— Ты, может быть, подумаешь, что я составляю состояние? Экипаж и белые перчатки стоят больше».

Благоприятная перемена материального положения отразилась, естественно, и на настроении Шопена. Здоровье его также стало лучше. Бодрые нотки чувствуются в его письме к другу детства Дзевановскому: «У здешних артистов я пользуюсь и дружбой и уважением, хотя всего год как нахожусь среди них. Они посвящают мне свои произведения. Вполне законченные пианисты берут у меня уроки. Словом, если бы я был еще глупее, то, пожалуй, подумал бы, что я у вершины моей карьеры...»

Если по письмам и другим документам проследить жизнь Шопена в Париже в течение первых четырех—пяти лет, то надо сказать, что они свидетельствуют не только о закреплении того положения, которое он занял в 1832 г., но и о постепенном завоевании широкой европейской славы.

Не было за это время ни одного сколько-нибудь выдающегося события в музыкальной жизни Парижа, которое не было бы украшено именем Шопена, в котором он не принял бы участия. В апреле 1833 г. он выступает с Листом в концерте пианистов братьев Герц. В декабре того же года в творческом концерте Гиллера исполняет с ним и Листом концерт для трех роялей Баха. В декабре 1834 г. на третьем

концерте Берлиоза исполняет с оркестром Andante из своего концерта e-moll. Через несколько недель на музыкальном утре играет с Листом «Grand Duo à quatre mains» Мошелеса. Участвовал Шопен и в последнем сезонном концерте в зале Плейеля в марте 1835 г., а через несколько дней после этого — на музыкальном утре Гиллера, посвященном его композициям.

Отзывы прессы об его игре и композициях становятся все более и более восторженными, верно отражая мнение художественных и артистических кругов. «La Gazette musicale» называет его и Листа «двумя величайшими пианистами нашей эпохи», а Гейне в одном из парижских писем дает такую его характеристику: «Шопен блистает здесь не только как виртуоз своим техническим совершенством, но и как превосходный композитор. Это человек в полном смысле слова незаурядный. Его слава имеет некоторые черты аристократизма; насыщен-



Рука Шопена

ная похвалами высшего общества, она также изысканна, как вся его особа. Родившись в Польше от матери-польки и отца-француза, он часть своего воспитания получил в Германии. Влияние трех народностей создало из него совершенное целое, в котором светятся лучшие качества этих трех наций. Польша дала ему свое историческое страдание; Франция — легкое очарование и грацию; Германия — романтическую глубину. Природа же снабдила его прекрасной, стройной, несколько худощавой фигурой, благородным сердцем и гением. Да, за Шопеном нужно признать гений и притом гений в полном смысле этого слова. Нельзя называть его виртуозом, он — поэт, умеющий заразить нас поэзией, которая живет в его душе. Ничто не может сравниться с наслаждением, которое доставляет своим слушателям Шопен, импровизирующий на рояле. В такие минуты он не поляк, не француз, не немец, — он обнаруживает тогда гораздо более высокое происхождение: его родной землей кажется край Рафаэля, Моцарта и Гете, а истинной отчизной — поэтическое царство мечты».

Этот восторженный отзыв Гейне не был одиноким. Их было много,

и все они доказывали, что уже в первые годы своего пребывания в Париже Шопен занял совершенно исключительное место на музыкальном Олимпе. По-своему показательной и яркой иллюстрацией этого явился и тот успех, которого он, наконец, добился у... издателей. Они осаждают его своими предложениями и не скупятся на щедрую оплату даже незначительных по объему произведений. Так, например, за мазурку или ноктюрн Шопен стал получать от 300 до 500 фр., а за пьесы покрупнее, как вальсы, скерцо, баллады и т. д., по 1000, 2000 и даже 3000 фр. В Париже его композиции печатались преимущественно у Шлезингера, с которым у него не порывались дружеские отношения до последних лет жизни, в Германии — у Брейткопфа. За время с 1832 по 1835 г. вышли в свет мазурки op. 6, 7, 17 и 24, ноктюрны op. 9 и 15, концерт e-moll, тетрадь этюдов op. 10, трио g-moll, фантазия A-dur с оркестром, «Rondo à la Krakowiak», скерцо h-moll и др. произведения. Даже беглого взгляда на этот перечень достаточно, чтобы притти к выводу, что в первые годы своего пребывания в Париже Шопен, главным образом, обрабатывал и отделывал композиции, привезенные с собой из Варшавы и отчасти Штутгарта, но создал очень мало нового. Тогдашний Париж давал ему много, но не давал острых и глубоких впечатлений, возбуждающих его творческую фантазию. С одной стороны, у него не было поводов «громить свой рояль», с другой — не было и таких переживаний счастья, от которых могли бы зазвучать интимные струны его лиры. Вот почему кроме вариаций на тему из оперы Герольда «Людовик» и, может быть, нескольких мазурок и этюдов, вошедших позже в op. 25, ничто другое не обогатило списка его произведений с 1832 по 1835 г.

В первое время после приезда в Париж к тоске по Варшаве и родным, которую Шопен тяжело ощущал, присоединялась и сильная тоска по Констанции. Ее образ все время стоял перед ним, манил к себе, порождая и боль и глубокую неудовлетворенность, но под влиянием того исключительного успеха, который он имел у женщин и о котором Орловский писал родным: «Шопен здесь кружит головы женщинам и вызывает ревность мужчин», острота этой тоски постепенно ослабевала, и весть о замужестве Гладковской в январе 1832 г. он встретил сравнительно спокойно. Правда, еще через полгода после этого события он писал младшей сестре своей Изабелле о том, что идеал его все еще в Варшаве, что забыть его он не может, но как-раз в эту именно пору сердце его, всегда находившееся, по его собственным словам, «в синкопах» и весьма впечатлительное в отношении женской прелести, переживало первые радости увлечения красавицей графиней Дельфиной Потоцкой, близость с которой хотя и не задевала глубоких струн его «я», но длилась в течение нескольких лет. Ей он посвятил свой концерт f-moll.

Своеобразный отклик нашла растущая слава Шопена на его родине. Варшавские газеты и журналы все чаще и чаще помещали статьи и корреспонденции об его выступлениях и композициях, приводя наиболее яркие отзывы французской и немецкой печати. Ореол национальной гордости уже создавался вокруг его имени, но почти все его варшавские друзья и музыканты, мнением которых он дорожил, считали, что

истинная слава Шопена еще впереди и придет тогда, когда он напишет... оперу. «Ты должен безусловно,— писал ему поэт Витвицкий,— стать творцом польской оперы. Я глубоко убежден, что ты сможешь им стать и как польский национальный композитор откроешь для своего таланта безгранично богатое поле, на котором создашь себе незаурядную славу». В том же духе писал ему и Эльснер. «Все что я читаю и слышу о нашем Фредерике, наполняет мое сердце радостью, но прости мою искренность, всего этого пока еще недостаточно для меня, который был твоим малозаслуженным, но столь счастливым учителем гармонии и контрапункта, и который всегда будет твоим другом и поклонником. Передвигаясь еще in hac lacrimarum valle,[1] я хотел бы дождаться оперы твоей композиции, не только ради возвеличения твоей славы, но и во имя той пользы, которую она принесла бы музыкальному искусству вообще, особенно если сюжет ее будет взят из польской истории. Я не преувеличиваю. Ты меня знаешь, льстить я не умею, а кроме твоего гения мне известно и твое настроение. То, что критик[2] написал о твоих мазурках (об их народном характере), лишь в опере может обнаружить себя в надлежащем свете и стать бессмертным».

Такие суждения и советы перекликались и с мнением виднейших представителей польской колонии в Париже, в том числе и Мицкевича. Автор «Пана Тадеуша» считал, что Шопен разменивается на мелочи вместо того, чтобы создать какое-нибудь монументальное произведение. Под этим подразумевалась опера, и понятно — национальная.

Все эти указания, чаяния и советы заставили одно время Шопена думать в определенном направлении, хотя мысль о создании оперы не вызывала в нем никакого энтузиазма. Тем не менее он предпринял некоторые шаги для получения хорошего литературного либретто. Однако то, что ему предлагали Мицкевич, Витвицкий и др., его не удовлетворяло. Других источников не было, времени всегда было мало, вся конъюнктура вообще складывалась для задуманной работы неблагоприятно, а главное, в нем уже давно росло и крепло убеждение, что сила его таланта только в области фортепианных форм, что для создания оперы его теоретические познания недостаточно сильны, а оркестровыми средствами он владеет слабо и вряд ли, значит, опера, которую он напишет, будет стоять на уровне его фортепианных произведений. Все это вместе взятое побудило его в конце концов оставить мысль об опере. «Позвольте мне остаться при том, что я делаю, — ответил он одному из своих знакомых на соответствующий вопрос. — Для того, чтобы написать оперу, я недостаточно учен». То же самое он сказал Мицкевичу: «Оставьте мне мое фортепиано. C'est mon affaire».[3]

Это добровольное самоограничение гениального художника, ясно осознавшего истинную сферу приложения его творческих сил, так мало понятное его компатриотам на берегах Вислы и Сены, воспринималось по-иному артистическим миром Парижа и большей частью французской музыкальной печати, которая подчеркивала его силу и реформаторство

---

[1] В этой долине слез.
[2] Войковский.
[3] Это — мое дело.

в области фортепианной музыки. В немецкой печати первое место по силе и глубине анализа произведений Шопена и восторженному к ним отношению принадлежало Шуману. «Паганини, Шопен и Берлиоз, — писал он,— вот три величайших революционера в музыке», — причем указывал, что Шопен в области фортепианного, а Берлиоз симфонического творчества являются наиболее передовыми творцами романтического направления.

В общем хоре признаний резким диссонансом звучал лишь голос редактора берлинской «Iris» Рельштаба, язвительного журналиста, которому творчество Шопена с первых опусов внушило едва ли не отвращение. Однако постепенно он стал сдавать свои позиции и, наконец, как человек искренний, должен был признать их ошибочными.

Начиная с 1835 г., Шопен сравнительно редко принимает участие в публичных концертах. Такие выступления не только причиняли волнения, очень чувствительные для его нервов, но и с каждым разом все сильнее убеждали в том, что игра его не для большой аудитории, что увлекать ее ему не дано. Атмосферой, в которой легко дышалось его вдохновению и мастерству, был салон со знатоками искусства, почитателями и особенно почитательницами в качестве слушателей, с изысканной обстановкой роскоши и изощренного вкуса, изящными манерами, ароматом понимания и преклонения. Здесь он становился господином инструмента, из которого извлекал послушные его воле и фантазии пленительные звуки. По словам Листа, Шопен в минуту откровенности ему сказал: «Я совсем не гожусь для концертов. Каждое публичное выступление сшибает меня с ног. Меня угнетает дыхание масс, парализуют любопытствующие взгляды, чуждые мне лица. Ты—совсем другое дело: ты создан для этого, ибо, если и не тронешь публику, то у тебя всегда найдется, чем ее ударить по голове».

Зато он с большой охотой посещал чужие концерты, особенно, если выступал артист, заслуживавший почему-либо внимания. Если это были пианисты, то редкий из них не включал в свою программу ту или иную композицию Шопена, так как играть его становилось почти модой. Его мелодии звучали повсюду как в частных салонах, так и в концертных залах. И это по всей Европе, равно во Франции, как и в Англии, Германии или Польше. Лист в своих концертных поездках обязательно играл Шопена, особенно его этюды. В Германии с шопеновскими программами выступала Клара Шуман, разделявшая пламенное увлечение своего мужа творчеством Шопена. Играли его композиции Гиллер, Осборн, Стамати и даже Калькбреннер, пожинавший еще долго лавры на концертной эстраде.

Здоровье Шопена в эту пору было в хорошем состоянии. Его близкий друг, доктор Ян Матушинский, с которым он с 1834 г. поселился вместе, писал в Варшаву после первой с ним встречи в Париже: «Шопен пополнел, вырос, я его едва узнал». Высокие гонорары за уроки и композиции позволяли ему уезжать на лето из Парижа и отдыхать в условиях, наиболее соответствовавших его вкусам. В Аньене в 1833 г. или в Кото, где он проводил лето 1834 г. с виолончелистом Франкомом и его семьей, Шопен наслаждался природой, совершал большие про-

гулки, усердно приводил в порядок черновики и наброски начатых произведений.

Состояние духа было уверенным и спокойным. Спокойны были и струны эоловой арфы, не тревожимые порывами глубоких переживаний. Вскоре, однако, они зазвучали, отражая иллюзии счастья, мелькнувшего своим призрачным светом, чтобы исчезнуть как дым.

Глава VI

МАРИЯ ВОДЗИНСКАЯ

В августе 1835 г. Шопен получил известие о том, что родители его выезжают для лечения на воды в Карлсбад. Не задумываясь ни на минуту над трудностями семидневного путешествия в почтовой карете, он двинулся туда же. Тоска по родным давно уже заставляла его строить планы поездки хоть на время в Варшаву, но планы эти тормозились опасениями чисто политического характера. Теперь свидание оказалось возможным в нейтральном месте, и использовать эту возможность Шопен решил без колебаний. Письмо его сестрам из Карлсбада красноречиво отражает огромную радость встречи после пятилетней разлуки. «Наша радость неописуема!—пишет он. — Мы все время обнимаем друг друга. Я сейчас au comble de mon bonheur». [1] Шопен поселился с родными и все свое время проводил только с ними. Пребывание его на курорте не осталось, однако, тайной для массы приезжих, в том числе и для польской колонии, которая решила чествовать своего знаменитого земляка обедом. Была организована подписка. Чествование, однако, не состоялось, ибо сначала записалось двадцать человек, а уже на следующий день двенадцать из них отказались из опасения оказаться скомпрометированными общением с человеком, не вполне благонадежным в глазах русских властей, — штрих, любопытный с точки зрения вполне определенной и, очевидно, широко распространенной на родине Шопена репутации его как патриота-эмигранта и ненавистника этих самых «властей».

Карлсбадский инцидент этот впрочем ни в какой мере не омрачил радости встречи с родными. Дни шли незаметно за днями, и, наконец, наступило время расставания. Проводив своих стариков до самой прусской границы, Шопен на обратном пути в Париж остановился на несколько дней в Дрездене, чтобы повидать там своих знакомых.

Случайная встреча на улице с товарищем детства Феликсом Водзинским задержала его в Дрездене на целую неделю.

Дружеские отношения между семьями Водзинских и Шопенов начались еще с того времени, когда юные Водзинские были пансионерами Н. Шопена. Отношения эти не прерывались и позже. Когда Шопен переехал в Париж, а Водзинские, вынужденные под давлением революционных событий покинуть свое поместье, поселились на некоторое

[1] Я сейчас на вершине своего счастья.

время в Женеве, между ними возникла переписка. Постепенно в ней начала принимать участие и подруга детских игр Шопена, раньше маленькая Марыня, а к 1835 г. шестнадцатилетняя «панна Мария», особа очень музыкальная, не лишенная некоторых композиторских способностей и горячая поклонница шопеновской музыки. От поры до времени, помимо писем и приглашений приехать в Женеву, Шопен стал получать «на отзыв» и творческие опыты юной музыкантши, к которым он в общем отнёсся одобрительно и даже импровизировал как-то в одном из салонов на тему Водзинской, о чем писал автору, препроводив при этом и свой недавно изданный Grande Valse Es-dur (op. 18).

Летние месяцы 1835 г. вся семья проводила в Дрездене, где и встретилась с Шопеном. В первый же вечер, очутившись в столь близкой ему и приятной по воспоминаниям среде, Шопен со свойственным ему обаянием занимал все общество и много играл, легко уступая просьбам гостей, хозяйки дома и особенно юной Марии, из маленькой девочки, какой он ее помнил, превратившейся в интересную девушку, даровитую, веселую и весьма кокетливую, в шестнадцать лет окруженную роем поклонников, среди которых находились и Луи Бонапарт — будущий Наполеон III, и поэт Юлий Словацкий, и много других.

Однако юная Мария, так легко пленявшая мужские сердца, ни одному из своих поклонников не оказывала какого-либо предпочтения Его почувствовал только Шопен в течение тех немногих дней, которые он пробыл в Дрездене. Видался он с Водзинскими беспрерывно: почти все дни и уж безусловно все вечера проводились вместе, дома ли или у кого-либо из знакомых. Этих последних было в Дрездене довольно много, но нигде Шопен не чувствовал себя так хорошо, как в доме на Rampische Strasse, где, особенно в сумерки, в так называемом «уголке Фрицка» [1] приятно проходило время в обществе Марии, в бесконечных разговорах или у фортепиано. От внимания Шопена не ускользнуло, что сердце его юной собеседницы, еще не терявшее равновесия, в эти несколько дней забилось сильней, что в нем зародилось зерно такого чувства, какое не сумел до тех пор в ней возбудить ни один из ее рыцарей. Все это не осталось без известного психологического влияния на Шопена, в голове которого как-то невольно зародились мысли о женитьбе на черноокой Марии. У него создавалось впечатление, что это не невозможно. Он был уверен в большой симпатии к нему родителей Марии и всей ее семьи и начинал быть уверенным в ней самой. Он чувствовал, что произвел на нее впечатление, а так как сам находился под ее очарованием, то и дал волю мечтам...

После почти недельного пребывания в Дрездене Шопену с грустью пришлось проститься с Водзинскими. Накануне отъезда он написал небольшой меланхолический вальс f-moll. Писал он его под грохот подкатывавшего к почтовой станции дилижанса и звон часов на башне ближайшей кирхи, мерно отбивавших полуденные двенадцать ударов. И то, и другое нашло в вальсе свое отображение. На фоне элегического аккомпанемента в правой руке настойчиво повторяется в трио двена-

[1] Так Шопена звали в детстве.

дцать раз нота des. Несколько других тактов в том же трио имитируют движение катящегося экипажа. Автограф этого вальса, посвященного Марии, с памятной для него датой «Дрезден, сентябрь 1835 г.», Шопен подарил ей на прощанье и сыграл эту свою новую композицию.

По пути в Париж Шопен заехал в Лейпциг, чтобы повидать Мендельсона и познакомиться с Шуманом и Кларой Вик. Визит к Мендельсону начался с раннего вечера, продолжался до поздней ночи, затем возобновился утром. Оба увлеклись музыкой и бесконечными разговорами о ней. Мендельсон познакомил Шопена со своей новой ораторией. Шопен играл свои этюды, концерт f-moll и последний ноктюрн.

У Виков музыки было не меньше. Игра Клары Вик, этой замечательной пианистки своего времени, и поразила и глубоко тронула Шопена. Она сыграла ему сонату fis-moll Шумана, два шопеновских этюда и одну из собственных композиций. Пришлось потом играть и Шопену. После его отъезда Шуман поместил заметку в журнале «Neue Zeitschrift für Musik», в которой значилось: «Здесь был Шопен, но провел всего лишь несколько часов в тесном кругу знакомых. Он играет совсем так, как пишет, т. е. бесподобно».

Вернувшись домой, Шопен первым делом поспешил выполнить просьбу юной Водзинской и выслал ей свою музыку к песне Витвицкого «Желание» в новой обработке. В ответ пришло очень большое письмо, полное нежных намеков и грусти, в которую «погрузился весь дом» после отъезда Шопена. «В субботу, когда Вы нас покинули, — писала Мария, — каждый из нас шатался в горести, с глазами полными слез, по этой зале, в которой еще несколько минут назад Вы были с нами».— «Мама со слезами вспоминала каждую минуту, какую-нибудь шалость своего четвертого сына Фредерика (как она Вас называет)». — «Никто не мог обедать: все поглядывали все время на Ваше обычное место у стола, а потом на «уголочек Фрицка».— «Если бы я была солнышком в небе, то светила бы только тебе» я получила, но не хватает храбрости его петь».—«Не перестаем сожалеть о том, что Ваша фамилия не Шопинский или что нет какого-нибудь иного признака, что Вы поляк, так как французы могут себе присвоить славу считаться Вашими компатриотами».

В письме этом Шопен прочел не только то, что заключалось в строках, но и то, что чувствовалось между строк и давало новую пищу его иллюзиям. Описание всеобщей удрученности в доме после отъезда Шопена, красноречивые начальные строфы его песни, вместо, казалось бы, простого и вполне уместного заглавия «Желание», не лишенные значения строки о «четвертом сыне» Водзинской-матери, — все это несомненно должно было укрепить ростки чувства, внушенного образом Марии. Не покинуло Шопена и вдохновение, навеянное ею. В первые же дни после своего возвращения в Париж он написал два ноктюрна (cis-moll и Des-dur), оба — отголоски недавних переживаний.

Представляя себе ясно тогдашние настроения Шопена, можно сказать с уверенностью, что ноктюрны были вдохновлены свежим чувством к Марии Водзинской. За ними последовал ряд этюдов, вошедших

во вторую серию (ор. 25), из которых первые два без сомнения связаны с ее именем. Этюд As-dur, выражающий чувство какой-то странной неустойчивости, был, как это объяснял сам Шопен, музыкальным портретом легкомысленного брата Марии — Антона Водзинского. Другой этюд в тоне f-moll (как и дрезденский вальс) являлся отражением характера самой Марии. Вообще после возвращения Шопена из Дрездена творческая деятельность его стала значительно более интенсивной.

Дружба с Водзинскими между тем продолжала расти. Когда слухи о новом увлечении Шопена достигли Варшавы, дома к его планам и мечтам отнеслись несколько скептически, отчасти потому, что не очень верили в его постоянство, отчасти и оттого, что сомневались в готовности Водзинских — гордых и спесивых магнатов, кичившихся своей родовитостью, связать судьбу их дочери с Шопеном, хотя бы и знаменитым артистом, но не дворянином, не «Шопинским».

Сам он, ослепленный своей европейской славой, был на этот счет иного мнения. Тем временем произошло событие, которое имело сугубо серьезные последствия для его планов и грез. В ноябре он неожиданно и тяжко захворал.

Болезнь приняла такой характер, что врачи опасались за его жизнь. Опасность положения сознавалась, видимо, и Шопеном. Он составил завещание и написал «Траурный марш»,[1] — как бы на свою смерть. Весть о тяжелой болезни Шопена быстро разнеслась по Парижу, постепенно претворяясь в слух о его кончине. Ничем не опровергаемый, слух этот проник заграницу и докатился до Варшавы. Как-раз в эти дни большой тревоги в семье Шопенов в Варшаву приехал Водзинский, на которого весть о тяжелой болезни Фредерика, а потом и слух о его смерти произвели сильное впечатление. Слух этот газеты скоро опровергли, но письмо, полученное Водзинским от своего сына из Парижа, было малоутешительного свойства. Тяжелая форма гриппа с кашлем и кровохарканьем осложнилась у больного Шопена сильным истощением организма, и общее состояние было настолько серьезным, что временами вызывало самые грозные опасения. Сам Шопен эти опасения и страхи разделял настолько, что временами доходил до галлюцинации: ему почудилось однажды, что он слышит стук в дверь и видит входящую смерть. Чувство пережитого страха, которому, вероятно, предшествовали грезы о возлюбленной, о будущем счастье, отразилось в одном из пленительнейших произведений Шопена — ноктюрне H-dur, несколько болезненный конец которого отчетливо передает жуткое чувство испуга.

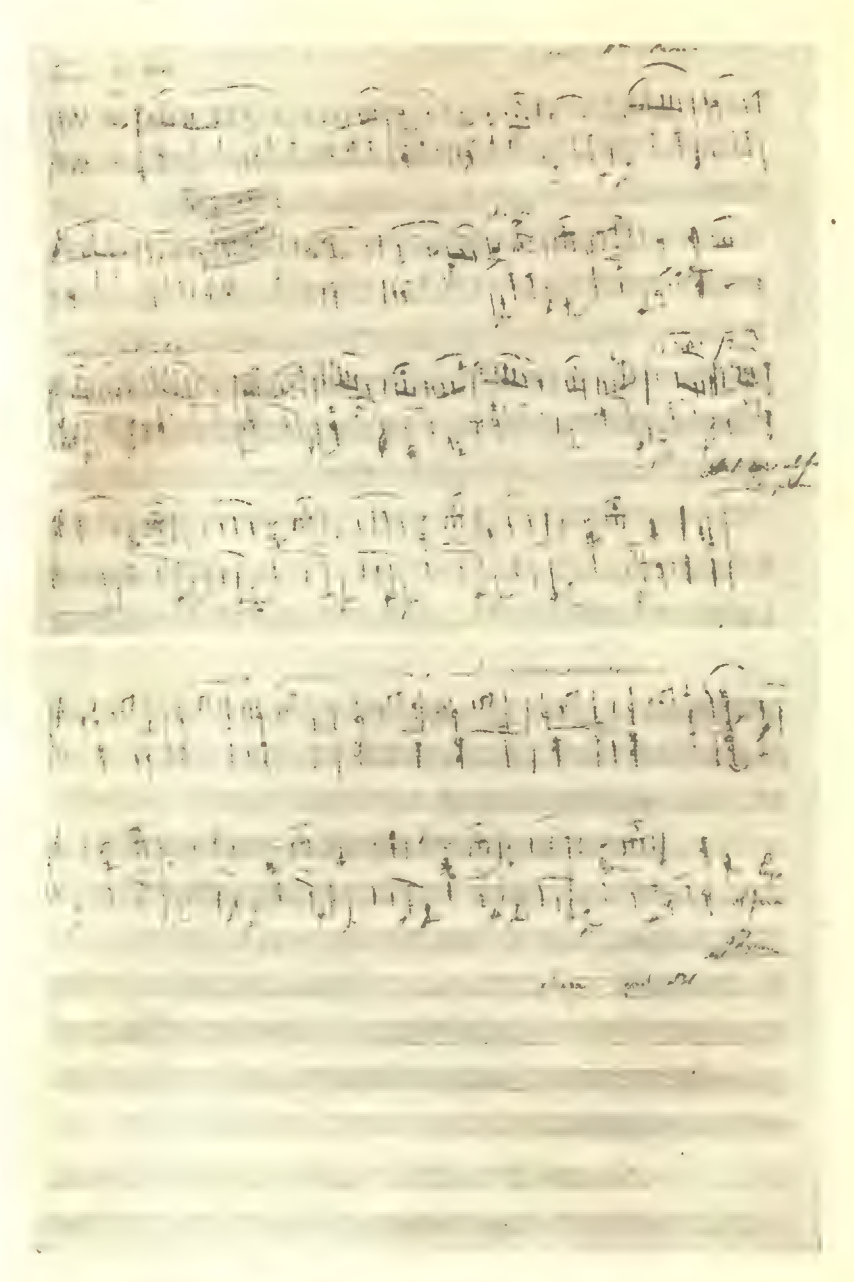
Однако молодой организм преодолел болезнь. Шопен стал быстро поправляться и постепенно не только вернулся к обычному образу жизни, но и вновь перестал считаться со своим здоровьем.

Вместе с тем его не покидала мысль о встрече с Водзинскими.

Узнав о том, что лето (1836 г.) они проведут в Мариенбаде, он выехал туда почти одновременно с ними, поселился в том же доме, где

---

[1] Вошедший позже в сонату b-moll.



Автограф вальса Шопена, посвященного Марии Водзинской

и Водзинские, и весь отдался очарованию своих новых встреч с Марией. Симпатии к Шопену Водзинской-матери, ее несомненно искренняя к нему привязанность взяли верх над другими соображениями, и она встретила своего «четвертого сына» с искренней радостью. Для Шопена наступили дни почти безоблачного счастья. Чувство его разгоралось все более ярким пламенем, а вместе с тем росла в нем и уверенность в полной взаимности. Несмотря на то, что в Мариенбаде оказалось немало знакомых Шопена, он почти ни с кем не встречался. Время проходило в музицировании и беседах целыми часами с Марией в гостиной Водзинских или в садике при доме, где в лунные ночи Шопена не раз видали прогуливающимся с изящной молодой особой.

Если у Водзинских собирались гости, Шопен становился неизменно центром всеобщего внимания, играл, импровизировал, писал шуточные стихи, рисовал карикатуры, изображал у рояля игру и жесты знаменитых пианистов, особенно Тальберга и Листа, или показывал, как в Варшаве любители музыки исполняют в ухарском танцовальном ритме его меланхолические мазурки.

Так проходило лето. К концу его Мария закончила небольшой акварельный портрет Шопена, который предназначался для его родителей и который находили очень близким к оригиналу. В черной визитке с широкими отворотами, черном галстуке и белом жилете, с длинными темнорусыми волосами, почти черными грустными глазами, довольно большим классическим носом, без всяких следов растительности над красивой формы губами, Шопен представляется на этом портрете не столько красивым, сколько интересным юношей. Все лицо с высоким лбом и плоскими, чуть-чуть впалыми щеками, матовое, без следа румянца, производит впечатление какой-то странной привлекательности и мягкости. В то же время можно сделать заключение, что это человек очень хрупкого здоровья, нервный и впечатлительный. Несмотря на заметный технический дилетантизм художницы, небольшой портрет этот, интересно выполненный со стороны колорита и трактовки деталей, передает черты Шопена с явно выраженным пиетизмом, какого в глазах Водзинской заслуживал ее carissimo maestro.

Счастливая идиллия закончилась объяснением со стороны Шопена, принятым благосклонно и Марией и ее матерью. Окончательное согласие зависело, однако, от главы семьи. Решено было поэтому до поры до времени сохранить все втайне, одну зиму еще подождать, а Шопену думать побольше о своем здоровье, «так как от этого зависит все»,— следовательно, вести регулярный образ жизни, ложиться спать не позже 11 часов, пить какую-то целительную водичку, носить шерстяные носки и теплые туфли, которые Мария обещала вышить. Если все пойдет хорошо, то год испытания пройдет незаметно. С этими малоинтересными напутствиями, окрыленный все же надеждами на счастье, Шопен уехал в Париж.

Само собой разумеется, что, вернувшись в обычную свою обстановку, он не мог подчиниться режиму, который Водзинская-мать считала необходимым для его здоровья. Ему пришлось бы совершенно отказаться от общения со средой, которая давала столько впечатлений, утверждала

его выдающееся положение в обществе, давала ему ту обстановку изысканности, в которой он себя чувствовал в своей стихии. Все это, понятно, было для него невозможным. Жизнь вошла в обычную колею. Самочувствие было бодрым, но бывали, как и раньше, дни, когда мучил кашель и приходилось даже подолгу оставаться в постели. Водзинская имела на этот счет достаточно точную информацию. Вот почему письма ее, сначала очень частые и ласковые, с нежными приписками Марии, становились все более редкими и все менее любезными. К кастовым предрассудкам Водзинского-отца, без особенного удовольствия представлявшего себе замужество дочери с «музыкантом», хотя бы и знаменитым, прибавлялись страхи Водзинской-матери перед болезнью будущего зятя. Шопен с болью должен был констатировать, что послушная воле родителей. Мария со смирением подчиняется новому, принятому по отношению к нему курсу. Приписки ее в редких письмах матери становятся все более лаконичными и бессодержательными. Шопен очень сдержан в своих ответах, но иногда у него вырывается фраза, свидетельствующая о большом страдании. «Бывают дни, когда я не нахожу себе места», — замечает он в конце одного из писем к Водзинской после длительного отчета о выполненных ее поручениях. Чтобы как-нибудь рассеяться, он даже согласился съездить с Плейелем в Лондон, но мысли о Марии не давали ему покоя и там.

Мираж рассеивался. День за днем, мучительно подводя итоги своему чувству и мечтам о счастье, Шопен пришел к выводу, что необходимо положить конец угнетающему его состоянию тревоги, ожидания, тщетных надежд и обманутых иллюзий и поставить крест на переписке, которая не приносила ему ничего, кроме боли, разочарования и уколов задетой гордости. Он перестал писать Водзинским и не ответил на последнее полученное от них письмо.

* * *

За несколько лет до приезда Шопена во Францию Лист, тогда еще очень юный, но уже обвеянный дыханием славы артист, пережил такую же драму.[1] Он бежал из Парижа, потом у Сен-Симона и аббата Ламменэ мучительно искал ответа на волновавшие его вопросы о социальном неравенстве и положении артиста в современном ему обществе и наконец, излил свой протест на страницах «Революционной симфонии».

Глубоко в тайники своего «я» погрузил Шопен выпавшие на его долю переживания. Ни в письмах к родным, ни к друзьям он не проронил ни одного слова о том, что таким камнем легло на душу после разрыва с Водзинскими. А между тем эти переживания, усиленные к тому же все учащавшимися периодами нездоровья, сыгравшего во всяком случае очень важную роль в неудавшейся женитьбе, были для него несомненно очень тяжелыми.

Роковая роль болезни была, впрочем, ясна и Шопену. Вот почему,

---

[1] Его неудачное сватовство к герцогине де Сен-Крик, грубо отвергнутое её отцом.

сложив все письма Марии вместе с розой, полученной в награду за дрезденский вальс f-moll, в большой конверт и предавая забвению неосуществленные грезы, он написал на нем: *мое горе*.

Глава VII

ЖОРЖ САНД

С Ж. Санд Шопена познакомил Лист. Об этом он писал позже в своей книге, посвященной Шопену, об этом говорил не раз своим ученикам,[1] вспоминая о годах своей дружбы с «поэтом фортепиано».

Знакомство это, которого Ж. Санд добивалась уже давно, устроилось не сразу. Не любивший женщин-писательниц, Шопен не чувствовал особенной охоты к этому знакомству. Литературная слава Ж. Санд мало ему импонировала, а то, что он слышал об ее образе жизни, мужском костюме и манерах, совершенно не соответствовало его вкусам. В женщинах он ценил прежде всего женственность, а в ту пору как-раз каждый женский образ ассоциировался и сопоставлялся в его воображении с привлекательным обликом Марии Водзинской, между тем Ж. Санд старалась походить на мужчину. Даже курила сигары. Все это мало его привлекало, и в ответ на неоднократные предложения Листа свезти его к Ж. Санд он всегда как-то старался увильнуть.

Познакомившись с ней, наконец, Шопен только укрепился в своем предубеждении. Она ему не понравилась, и, уходя из дома своего друга вместе с Гиллером, Шопен, якобы, сказал ему на улице: «Что за антипатичная личность эта Санд! Да и женщина ли это? Я позволяю себе сомневаться». А в письме к родным он так сообщал о новом знакомстве: «Я познакомился с большой знаменитостью, Ж. Санд. Лицо у нее несимпатичное, она мне не понравилась. В ней есть что-то отталкивающее».

Совсем иное впечатление произвел Шопен на автора «Лелии». Она сразу почувствовала к нему горячую симпатию и одновременно записалась в сонм ярых поклонниц его, как музыканта-композитора и виртуоза и редко обаятельного человека. Не делая из этого тайны перед своими друзьями, Ж. Санд, надо полагать, давала понять и Шопену, что питает к нему нежные и восторженные чувства, но сочувственного отклика не встретила. Привыкшему к требованиям изысканной внешности, изящным дамским нарядам и манерам Шопену трудно было почувствовать симпатию к этой странной женщине с ее мужским псевдонимом и манерами, живущей больше фантазией интеллекта, чем, как ему казалось, сердцем, с ее хотя и одухотворенным лицом, но незначительной фигурой, о которой сводивший с Ж. Санд счеты язвительный и далеко не объективный Меримэ сказал: «maigre comme un clou et noire comme une taupe», что в вольном переводе означает: «суха как палка, черна как галка» и т. д. К тому же все помыслы Шопена были тогда

[1] А. Зилоти, «Мои воспоминания о Ф. Листе», стр. 53.

связаны с образом той, с кем в дрезденском «уголочке Фрицка», а потом в мариенбадские «сумерки» он строил планы будущего счастья, кто воплощал для него и надежду на воссоединение через узы семьи с любимой, ставшей недоступной родиной. И, оставаясь вежливым и любезным, Шопен все же старательно избегал более близкого знакомства.

Когда в январе 1837 г. Ж. Санд уехала с детьми в свое имение Ноган, в каждом письме, полученном оттуда Листом, заключались просьбы привезти туда Шопена. «Скажите Мицкевичу, — писала Ж. Санд,— что мое перо и мой дом счастливы быть к его услугам, Гржимале, что я его обожаю, Шопену, что он мой идол (que je l'idolatre), всем, кого Вы любите и кого люблю я, что они будут дорогими гостями, если Вы их привезете». Одно время уговоры Листа возымели свое действие, и Шопен стал собираться с ним в Ноган, но потом раздумал и остался.

Совершенно иначе обстояло дело летом 1838 г. Сердце Шопена было полно боли и разочарования, настроение, особенно после возвращения из Лондона, было грустным и подавленным. В душе болезненно ныла и горела рана, нанесенная ему Водзинскими, их черствостью и вельможным лицемерием, еще больше безволием и вялой покорностью своей участи со стороны Марии. Все это заставило его отнестись несколько иначе, без предубеждения, к женщине «великой, горячей, свободной, готовой его полюбить, отогреть, осветить, зажечь неугасаемым огнем его, в сущности не встретившее до той поры истинной любви и понимания сердце».[1] Подойдя к ней ближе, он не мог не увидеть, что «как в нем, под его изысканной наружностью, так и в ней, под ее почти богемской внешностью, чувствовалась прежде всего гениальная художественная душа», что, наконец, некоторая эксцентричность костюма или привычек отнюдь не мешала чисто женской привлекательности и обаянию Ж. Санд, что ее прекрасные глаза отличались исключительной выразительностью. Недаром, вопреки Меримэ, такой знаток женщин, как Гейне, называл Ж. Санд «прекрасной амазонкой» и «удивительной красавицей». «Знаменитая писательница Ж. Санд, — писал он, — вместе с тем прелестная женщина, выдающейся красоты. Так же как гений, который выявляется в ее творениях, лицо ее может быть названо скорее красивым, чем интересным; понятие интересного всегда является очаровательным, одухотворенным отступлением от классического типа красоты, а между тем черты лица Ж. Санд отмечены именно греческой правильностью. Его выражение, однако, отнюдь не строго, ибо оно смягчается некоторым оттенком сентиментальности, которым обвито, точно траурным шелком. Невысокий лоб, разделенные пробором чудесные, темнокаштановые волосы падают локонами на плечи. Глаза ее чуть матовые, во всяком случае без блеска, а их огонь либо был погашен обильными слезами, либо перешел в ее творения, которые свои пламенные лучи бросают на весь мир».

Она была невысокого роста, изящна, пропорциональна. Благодаря темным волосам, смуглому лицу и большим черным, как угли, глазам,

[1] Вл. Каренин, «Ж. Санд», т. II, стр. 60.

«в которых Купидон держал целый пук натянутых стрел», она производила впечатление огненной, черноокой испанки, не поражающей красотой, но наделенной огромной дозой того, что французы называют beauté du diable.[1]

Если глаза — зеркало души, то глаза Ж. Санд раньше всего говорили об исключительном темпераменте. Этот темперамент, пламенный и страстный, с некоторым преобладанием чувственного элемента, она унаследовала от своих предков, по мужской линии восходивших к известному своими бесконечными любовными авантюрами принцу Морицу Саксонскому, а по женской — через целый ряд красивых, пылких и не очень строгих жриц Мельпомены и Терпсихоры — к красавице Авроре Кенигсмарк, возлюбленной Августа Сильного.

Отсюда это непреоборимое тяготение к любви, любви свободной, постоянная потребность жить сердцем, жажда новых впечатлений, упоений и восторгов. «Во мне нет ничего более сильного, чем потребность любви»,— говорила Ж. Санд о себе. Видя в любви главную цель жизни, она не признавала никаких препятствий, стоящих на ее пути. В то же время, наряду с властными требованиями инстинкта любви, стояло ее внутренне уравновешенное «я», высокий интеллект,— поэтому она разочаровывалась так же скоро, как и влюблялась; однако, пока любила, любила со всей силой чувства, на которое была способна, со всем свойственным ей пылом и энтузиазмом. Любя, она должна была верить в своего возлюбленного, быть убежденной, что любит благороднейшего из людей; тогда ее любовь усиливалась большой нежностью, преданностью и чисто материнским самоотвержением. Когда вера в благородство возлюбленного бывала утрачена, исчезала и любовь, и она порывала с ним. Находясь под обаянием любимого человека, она настолько проникалась его стремлениями, образом мыслей, что при каждом новом увлечении переживала новый интеллектуальный культ и воспламенялась интересом к новым идеалам; с одним она увлекалась поэзией, с другим — музыкой, с третьим — философией и т. д.

Однако у нее никогда не было двух романов в одно и то же время, и этим она гордилась.

«Никогда,— пишет Ж. Санд в «Истории моей жизни»,— я не любила двух мужчин одновременно, никогда, даже в мыслях, пока не остывала любовь, я не принадлежала больше, чем одному. Если я не любила, то не изменяла, а порывала с ним. Правда, я клялась в любви вечной, но всегда делала это с искренней верой. Каждый раз, когда я любила, то со всей душой, мне казалось — это первый и последний раз в моей жизни. Меня, конечно, не назовут добродетельной женщиной, но у меня есть глубокое убеждение, что я именно такая».

Любя всегда только одного, она зато не знала, говорит Гезик, такой минуты, когда бы не любила никого. Очевидно сердце Ж. Санд не признавало пустоты. Отсюда большое количество ее возлюбленных, игравших более или менее значительную роль в ее жизни и представлявших собой самые выдающиеся индивидуальности того времени.

---

[1] Дьявольской прелестью.

Она была глубоко несчастна в своем замужестве с бароном Дюдеван, человеком малокультурным, грубым, распущенным и пьяницей, к тому же польстившимся не столько на прелесть и влюбленность шестнадцатилетней девушки, сколько на ее большое приданое. Семейная жизнь ее, длившаяся около десяти лет, была цепью беспрерывных и тяжких страданий, которые, кристаллизуясь в ее сознании, и вылились позже в могучий протест против старых унизительных форм брака. «Старые формы брачных отношений не знали более жестокого обличителя, мужской эгоизм — более страстного врага, а страдающая женщина — более нежного и пламенного защитника, чем «великая женщина» Ж. Санд, — писал о ней один из русских литературных критиков.—И, может быть, европейская литература должна благодарить судьбу за то, что гениальная женщина была оскорблена в своих чувствах жены и женщины как-раз в те дни, когда нарождался новый тип последней, когда женщина не только делала первые шаги к завоеванию человеческих прав, но и стремилась наложить печать своего духа на все стороны человеческих отношений».



Ж. Санд

В 1831 г. Ж. Санд порывает с мужем, начинает бракоразводный процесс, переезжает в Париж, где примыкает к кружку молодых писателей и скоро становится необходимым и желанным элементом их богемной жизни. Встреча в этой среде с молодым многообещающим писателем Жюлем Сандо переходит в близкую дружбу, литературное сотрудничество, а потом и связь. Вместе с Сандо Ж. Санд пишет роман «Роза и Бланш», шумный успех которого побуждает ее к самостоятельной работе под псевдонимом, составленным из фамилии Ж. Сандо. Ее романы «Индиана», а затем «Валентина», в которых она бичует брачные цепи и кастовые предрассудки, создают ей громкую известность и вводят ее в первые ряды литературных знаменитостей.

Интенсивная жизнь сердца тем временем продолжается. После разрыва с грубо изменившим ей Ж. Сандо Ж. Санд сближается с Проспером Меримэ, плененная его блестящим умом, но этот роман длится не больше недели, оставив в ее душе тяжелый осадок отвращения к «холодному, бездушному эгоисту». Накануне выхода в свет третьего, сенсационного романа Ж. Санд «Лелии» она знакомится с пользовавшимся уже тогда большой известностью Альфредом Мюссэ. Завязывается роман, длившийся около двух лет, напоенный страстными восторгами, пресыщением, новыми взрывами страсти, разочарованиями, бичующими взаимными обвинениями, сценами ревности, клятвами, сле-

зами и крайне интенсивной творческой деятельностью. Именно в эту пору Ж. Санд закончила «Лелию», написала повести «Андрэ» и «Жак» и опубликовала первые «Письма путешественника». Мюссэ писал свои «Майские ночи» («Nuits de Mai») и др. поэмы.

Совместная поездка в Италию, болезнь Ж. Санд, во время которой предававшийся кутежам Мюссэ оставлял ее на произвол судьбы, и болезнь Мюссэ — белая горячка, во время которой Ж. Санд самоотверженно проводила ночи без сна у постели больного, положила конец роману. Обоих лечил молодой, красивый венецианский врач Паджелло, нравственная поддержка которого помогла Ж. Санд пережить все перипетии финала ее любви к Мюссэ. В итоге — новая любовь, нежная, горячая и счастливая. После романтического путешествия по итальянским озерам и Швейцарии Паджелло приезжает с Ж. Санд в Париж. Здесь, однако, наступает конец этой любовной идиллии, чтобы дать место рецидиву любви Ж. Санд к Мюссэ. Рецидив длится недолго и заканчивается полным разрывом, после которого Ж. Санд уединяется в своем имении Ноган, чтобы в спокойной деревенской обстановке за рабочим столом обрести душевный мир, потрясенный недавними бурными переживаниями.

Состояние покоя длится, однако, недолго. По возвращении в Париж, увлеченная пламенным красноречием своего адвоката Мишеля, блестяще выигравшего во всех инстанциях ее бракоразводный процесс, Ж. Санд становится его возлюбленной. Новый роман приносит и новое разочарование, в результате которого она порывает с Мишелем и вскоре сближается с журналистом и поэтом Мальфилем, последним предшественником Шопена.

Таков в основном дон-жуанский список знаменитой романистки, в которой не было «ничего более сильного, чем потребность любви». Справедливость требует, однако, сказать, что большое и любвеобильное сердце Ж. Санд широко раскрывалось не только для любовных восторгов и переживаний. Оно ощущалось и в той исключительной дружбе, глубокой, возвышенной и великодушной, на которую она была способна и узами которой была крепко связана с целым рядом выдающихся людей ее времени. Такая дружба соединяла ее с Сен-Бевом, «драгоценным светильником моей жизни», как она его называла, с выдающимся публицистом и ярым сен-симонистом Адольфом Геру, под влиянием которого она сблизилась и со многими другими представителями утопического социализма, с Ф. Листом и его подругой графиней д'Агу, с аббатом Ламменэ, которому она была обязана своей принципиальной враждебностью к официальному католицизму, церкви, папству. Ее увлечение учением и личностью Ламменэ было настолько сильным, что она писала гр. д'Агу: «Он так добр, и я так его люблю, что готова дать ему столько моей крови и моих чернил, сколько он пожелает». «Неизвестно,— замечает Ф. Гезик,— принял ли Ламменэ от своей горячей почитательницы дань крови, но чернильной данью он пользовался неоднократно, печатая в своем журнале сенсационные статьи Ж. Санд, направленные против лицемерия церковников». Еще более близкой была ее дружба с «апостолом социализма» Пьером

Леру, оказавшим большое влияние на формирование мировоззрения Ж. Санд, отмеченного в ее лучших романах яркой социальной окраской.

Нежная женственность, которая была одним из сильнейших элементов обаяния Ж. Санд, проявлялась особенно сильно в ее материнском инстинкте. Она обожала детей вообще, а привязанность ее к собственным двум детям была столь велика, что не было жертвы, на которую она не оказалась бы способной ради их интересов и благополучия. Этот материнский инстинкт распространялся и на ее друзей, не говоря уже о возлюбленных, которых, если это было нужно, она умела окружить такой материнской заботой и лаской, что казалось, будто это не интимная подруга, а самоотверженная мать сидит у их изголовья. Так было с Мюссэ, так было позже с Шопеном.

В то же время эта одаренная пламенным воображением и пылкой фантазией писательница, замечательный мастер рассказа и несравненный стилист, справедливо причисляемая к наиболее выдающимся поэтическим талантам первой половины XIX века, всегда поглощенная неустанной борьбой с армией вековых традиций, законов и общественных предрассудков, уделяла немало внимания и своему семейному очагу, все свободное от литературной работы и занятий с детьми время отдавала хозяйству, музыке, которую не только любила, но и понимала, отлично шила, вышивала, мастерски отделывала дамские шляпы, лихо ездила верхом, метко стреляла из пистолета, играла на биллиарде, курила сигары. В беседах не любила говорить о себе и своих произведениях, не выносила салонной болтовни и дамской болтливости, очень охотно вела разговоры с серьезными мужчинами, а также с детьми, которых умела заинтересовать и с которыми сама играла и смеялась, как ребенок. Эти последние оставались всегда очарованными беседами с Ж. Санд — с этой être d'élite, [1] как называл ее наш Тургенев,— в которых проявлялась ее исключительная индивидуальность, ее высокий интеллект.

Один из хорошо ее знавших друзей сравнивал Ж. Санд с художественно отшлифованным бриллиантом со множеством граней и плоскостей, сияющих всеми цветами радуги. «Это поэт и шелопай в одном лице,— писал он,— это бунтующая женщина, знаменитый писатель и нечто вроде карбонария. Как поэт, она раньше всего поэт любви, как писатель, она прежде всего автор книг, которые изводят лицемеров и филистеров. Ключ к познанию этой загадочной натуры надо искать в ее гении. Ее непостоянство, ее противоречия и странности, ее достоинства и недостатки,— словом все, что есть возвышенного и отрицательного в ее характере, все это объясняется тем, что она не обыкновенное существо, а гений».

Подойдя к Ж. Санд без предубеждения, Шопен, сердце которого жаждало утешения и любви, почувствовал все обаяние этой исключительной женщины. Если раньше он избегал встреч с нею, то теперь, напротив, он их искал все чаще, ибо образ Ж. Санд все больше овладевал его воображением. В один прекрасный день он нашел у себя ее

---

[1] Избранной натурой.

шутливую записку — признание. Смелым, размашистым почерком были набросаны слова: «On Vous adore» и подпись «George».[1] Рядом рукой ее приятельницы, актрисы Марии Дорваль, было добавлено: «И я тоже».

Но почти одновременно с этой запиской Ж. Санд направила одному из самых близких друзей Шопена, графу Альб Гржимале, письмо на 12 листах, в котором с беспощадной откровенностью рассказывала всю свою жизнь и ставила перед ним вопрос: думает ли он, что ее любовь может принести Шопену сколько-нибудь счастья или ей следует ради его блага устраниться? Нам неизвестен ответ Гржималы, но мы знаем, что вскоре после этого Шопен и Ж. Санд окончательно сблизились.

Перед Шопеном открылся новый, дотоле неведомый ему мир любви, всепоглощающей, взаимной, охватывающей душу и тело, дающей жизнь и сжигающей ее, мир глубоких переживаний и упоений, в который его впечатлительное «я» погрузилось с какой-то фаталистической покорностью ослабленной болезнью натуры и наболевшего сердца.

Начиная с пятидесятых годов прошлого века, в печати появился не один десяток книг, в которых на разные лады писалось о губительном влиянии на Шопена его любви к Ж. Санд. Таковы работы Карасовского, А. Водзинского, П. Линдау и многих других. Даже Лист, правда, с 1837 г. рассорившийся с Ж. Санд, утверждал в своей книге, написанной в 1852 г., что «сети, которыми она опутала Шопена и которые стали для него тюрьмой, были пропитаны ядом и они-то безвременно поглотили его жизнь, лишив мир его чудесного искусства».

В своих «Воспоминаниях о Ф. Листе» А. Зилоти приводит также следующую фразу из рассказа Листа о последней его встрече с Ж. Санд. «Позже, после всего, что произошло, я как-то завтракал вдвоем с Ж. Санд, я ей сказал: «Вот из-за вас и Мюссэ и мой Шопен погибли, а я, как видите, выдержал и, благодаря бога, до сих пор живу».

С течением времени одержала верх, однако, другая точка зрения, менее субъективная и более справедливая. Не говоря уже о работе английского биографа Шопена Никса, а тем более Гезика — автора капитального труда, посвященного жизни и творчеству Шопена, труда исключительно добросовестного, документально обоснованного, и объективного, даже такой автор книги о Шопене, как Г. Опенский, не щадящий мрачных красок, чтобы нарисовать непривлекательным портрет Ж. Санд и всячески подчеркивающий не только ее непостоянство, но и неискренность и даже лживость, вынужден все же признать, что обвинения по ее адресу в том, что любовь ее губила Шопена, неосновательны и во всяком случае крайне односторонни. «Была страсть,— пишет он,— которая губила, но в то же время давала жизнь, пронизывая душу артиста страданием, которое ее углубляло и ставило перед основными проблемами бытия. До того, как начались разочарования и диссонансы последних лет, первые годы близости

[1] «Вас обожают. Жорж».

могли дать Шопену чрезвычайно много, не только благодаря счастью, которое он находил в любви, но еще больше от соприкосновения и общения с всесторонним, необычайным интеллектом Ж. Санд, ее блестящим умом и изумительной творческой фантазией, которые не могли не вызывать отклика в интеллекте Шопена, не могли не заставить зазвучать наиболее интимные струны его впечатлительной души и возбудить его творческий гений». Наилучшим и наиболее веским доказательством сказанного является тот замечательный размах творческой деятельности, который относится как-раз к 1839—1845 гг. В эти именно годы Шопен создал глубочайшие свои произведения: прелюды, фантазию f-moll, полонез As-dur и полонез-фантазию, сонаты b-moll и h-moll, не считая целого ряда ноктюрнов, экспромтов, мазурок, чудесной «Колыбельной» и баркароллы.

Очень убедительно говорит об этих годах жизни Шопена прекрасный труд В. Каренина «Ж. Санд», второй том которого посвящен почти целиком взаимоотношениям ее с Шопеном. Шаг за шагом, исследуя на протяжении ряда лет все стороны этих взаимоотношений и подкрепляя свои выводы подлинными, часто впервые публикуемыми документами, автор дает не только картину дружной, интимной, счастливой, почти семейной близости Ж. Санд и Шопена, но и глубокого творческого взаимодействия этих двух гениальных натур. В несколько ином свете представляются и диссонансы последних лет, приведшие к разрыву, несомненно очень тяжело отразившемуся на состоянии Шопена и преждевременно сведшему его в могилу.

Сближение Шопена с Ж. Санд, очень скоро ставшее известным в близких к ним кругах, было встречено большинством без сочувствия, а кое-кем и прямо враждебно. В особенной степени это относилось к кругам клерикально-аристократическим, в которых вращался Шопен и где Ж. Санд не прощали ее демократических и республиканских убеждений, считали ее олицетворением всех смертных грехов, приписывали ей гибельное влияние на Мюссэ и т. д. Ревнивые друзья, как например, графиня д'Агу, самолюбие которой не могло примириться с новым триумфом ее приятельницы, также проявляли хотя и сдержанное, но вполне очевидное недовольство. Эти настроения, которые создавались вокруг них, с одной стороны, глубокое охватившее их чувство и жажда уединения — с другой, побудили Ж. Санд и Шопена подумать об отъезде на время из Парижа. Этого требовало здоровье детей Ж. Санд и еще больше пошатнувшееся здоровье Шопена. Решено было провести зиму на юге Испании, на Балеарских островах, о сказочной природе которых Ж. Санд много слышала от своих друзей.

Глава VIII

НА МАЙОРКЕ

Первое впечатление, которое произвела на путешественников Майорка и ее столичный город Пальма с его чудесными древностями, было близко к восторгу. Этот восторг сквозит в каждой строке пись-

ма, которое Шопен послал своему другу Ю. Фонтане [1] через несколько дней по прибытии на Майорку: «Мой милый, я нахожусь в Пальме, под пальмами, кедрами, кактусами, алоэ, оливковыми, апельсиновыми, лимонными, фиговыми и гранатными деревьями, какими Jardin des plantes [2] обладает лишь благодаря своим печам. Небо — как бирюза, море — как лапис-лазурь, а горы — точно изумруды. Воздух? — воздух точь в точь как на небе! Днем светит солнце, все ходят по-летнему, — и тепло. По ночам целыми часами гитары и песни.

Громадные балконы с ниспадающими с них виноградными лозами, стены времен арабов... Город, как и все здесь, напоминает Африку... Словом, прелестная жизнь... Я, вероятно, поселюсь в очаровательном картезианском монастыре, в прекраснейшей в мире местности, — море, горы, пальмы, кладбище, церковь крестоносцев, развалины мечетей, тысячелетние оливковые деревья... Теперь, моя душа, я несколько больше наслаждаюсь жизнью; я близок к тому, что только есть лучшего на свете, я стал лучшим человеком!..»

Это радужное настроение, однако, скоро переменилось. Оказалось, что не только на снятой полупустой даче, но и в городе вообще нельзя было достать ни мебели, ни утвари и пришлось самые необходимые вещи выписывать из Барселоны. Хлопоты, неудачи и отсутствие не только относительного комфорта, но даже и элементарных удобств порядком расстраивали всю компанию, лишали и возможности приступить к работе. Между тем Ж. Санд должна была закончить свой роман «Спиридион», Шопену надо было закончить и приготовить к печати прелюды, запроданные Плейелю перед отъездом из Парижа. В довершение всего он простудился во время первой же прогулки в окрестности Пальмы и начал кашлять с каждым днем все сильнее. Погода резко изменилась, беспрерывно шел дождь, тепло сменилось холодом, на даче было сыро. В результате сильно поднялась температура и появилось кровохарканье. Консилиум врачей констатировал сильнейшее истощение организма и развивающийся процесс туберкулеза легких.

Ж. Санд пришлось отказаться от роли влюбленной подруги и превратиться в сестру милосердия. С этой новой ролью она справилась безупречно, прекратила занятия с детьми, сократила до минимума свою литературную работу, все время проводя у постели больного. Хуже всего было то, что благодаря врачам по городу пошла весть о приезжем больном чахоткой, которая в глазах местного населения была столь же заразительной и опасной, как холера и чума. В результате владелец дачи, на которой поселились Ж. Санд с детьми и Шопен, потребовал немедленного их выселения. Пришлось с совершенно еще неоправившимся от приступа болезни Шопеном переезжать всей семье в монастырь Вальдемозу. В ожидании переезда их на время приютил у себя французский консул, в доме которого Шопен, судя по второму его письму к Фонтане, пришел несколько в себя.

[1] Один из близких друзей Шопена, пианист и ученик Эльснера.
[2] Ботанический сад в Париже.

«Я не могу еще выслать тебе рукописи, ибо они еще не готовы. В течение последних двух недель я был болен, как собака, несмотря на жару в 18°, несмотря на розы, апельсины, пальмы и фиговые деревья в цвету; я сильно простудился. Три знаменитейших на острове доктора собрались на консультацию, один нюхал то, что я выплевывал, другой постукивал там, откуда я выплевывал, третий слушал, когда я отплевывался. Первый сказал, что я издох, второй, что подыхаю, третий, что подохну, а между тем я живу, как и раньше жил... Я не могу простить Ясю,[1] что он не дал мне никакого совета при том состоянии острого бронхита, которого он мог постоянно ожидать у меня. Я с трудом избежал их кровопускания, банок и т. п. операций... Благодаря провидению, я опять стал самим собой, но тем не менее моя болезнь повредила прелюдам, которые еще бог весть, когда ты получишь... Через несколько дней я буду жить в прекраснейшем на свете месте: море, горы... все, что хочешь. Мы переедем в старый, громадный, разрушенный и покинутый монастырь картезианцев... Близко от Пальмы, и ничто не может быть чудеснее: кельи, поэтичнейшие кладбища, словом, мне там будет хорошо. Только фортепиано еще нет».

О состоянии Шопена писала своей приятельнице Марлиани Ж. Санд. Любопытно, что в изданной в шестидесятых годах ее «Переписке», во всех письмах, относящихся к периоду близости с Шопеном, рукой сына ее Мориса, ревниво относившегося к матери и не взлюбившего Шопена с первых дней его появления в семье, старательно вычеркнуты все строки, напоминавшие об этой близости. Это дало повод некоторым биографам Шопена говорить о якобы незначительной роли, которую он играл в жизни Ж. Санд, уделявшей ему мало внимания даже в своих письмах с Майорки, т. е. в первый период увлечения. Вот несколько строк, выброшенных из письма от 25 декабря 1838 г. и достаточно характерных в этом отношении. «Перенеся очень хорошо, слишком хорошо великие трудности пути, Шопен по прошествии нескольких дней вдруг утратил нервную силу, которая его поддерживала, он был очень удручен и прихварывал. Но он подвинчивается со дня на день, и вскоре, я надеюсь, ему будет даже лучше, чем раньше. Я ухаживаю за ним, как за ребенком. Это ангел доброты и кротости».[2]

Дождавшись первого солнечного дня, Ж. Санд с семьей и Шопеном переехала в Вальдемозу. Хотя монастырь находился от Пальмы всего в нескольких километрах, но добраться туда по узенькой, вьющейся в гору каменной тропинке было нелегко. Первую часть пути еще можно было кое-как проделать в тяжелом майорканском экипаже, но потом пришлось пробираться пешком. Зато перед усталыми путниками открывались на каждом повороте виды сказочной красоты. Монастырь находился почти на самом гребне горной цепи Вальдемозы, откуда

---

[1] Доктор Ян Матушинский.

[2] Вл. Каренин, «Ж. Санд», т. II, стр. 60.

открывалась чудесная панорама на окружающие горы, долины и синеющее по обе стороны горизонта море.

Ж. Санд с семьей заняла одну из келий монастыря, состоящую из трех просторных сводчатых комнат.

«Представь себе меня,— писал Шопен Ю. Фонтане,— между морем и горами, в большом заброшенном картезианском монастыре, в одной из келий, где двери больше, чем любые ворота Парижа, незавитым, без белых перчаток и — по обыкновению — бледного. Келья похожа на гроб, высока и с пыльным сводчатым потолком. Окно маленькое, перед ним апельсиновые, пальмовые и кипарисовые деревья; против окна, под мавританской филиграновой розасой... моя кровать. Подле нее нечто четырехгранное, похожее на письменный стол, но мало пригодное к употреблению. На нем оловянный подсвечник (это здесь большая роскошь) со свечкой, Бах, мои каракули и не мои рукописи... Тишина... можно громко кричать... все та же тишина. Словом, я пишу тебе из очень странного места».—Место было действительно необычное своей удивительной поэтичностью и единственное в своем роде в смысле красоты природы и архитектуры. Море, горы, пышная экзотическая растительность и монастырь составляли волшебный живописный ансамбль. Еще много лет спустя каждый раз, когда Ж. Санд чувствовала приступы сплина при виде парижской грязи и тумана, она, по ее словам, «закрывала глаза и видела, как во сне, эту зеленеющую гору, красноватые скалы и одинокую пальму, затерявшуюся среди розового неба».

К сожалению, рядом с поэзией оказалась очень неприятная проза, которая с каждым днем давала себя чувствовать все сильнее.

В продолжение целого месяца шли проливные дожди, дороги размыло, доставка провизии из Пальмы сопровождалась большими трудностями, приходилось бороться и с недружелюбным отношением местных жителей, которые избегали пришельцев, опасаясь заразы и считая их еретиками за непосещение церковных служб, отказывались продавать продукты или, в лучшем случае, сдирали за все втридорога. В келье было сыро, что имело очень вредное влияние на здоровье Шопена. Все эти беды Ж. Санд переносила стоически, но на Шопена, слабевшего с каждым днем, с его расстроенными нервами и кашлем, жизнь в этих условиях производила удручающее впечатление, доводила его до отчаяния. «Бедный великий артист,— говорит Ж. Санд в «Истории моей жизни»,—был невыносимым больным. То, чего я опасалась, случилось: он совершенно упал духом. Перенося мужественно страдания, он не умел бороться с беспокойным воображением. Монастырь был для него полон ужасов и призраков, даже когда он был совсем здоров. Он не говорил этого, но нетрудно было догадаться, что это так. Возвращаясь с детьми в 10 час. вечера после наших экскурсий по развалинам монастыря, я находила его сидящим у фортепиано, бледного, с блуждающими глазами и точно поднявшимися от страха волосами; проходило несколько минут прежде, чем он узнавал нас. Потом он делал над собой усилье, чтобы засмеяться, и проигрывал нам дивные, только что сочиненные им произведения или, вернее, те

то ужасные, то раздирающие мысли, которые помимо его воли овладевали им в эти часы одиночества, грусти и страхов».

«Жалобный крик голодного орла на майоркских скалах, жалобное завывание ветра и грустное уныние покрытых снегом деревьев гораздо сильнее и дольше его печалили, чем веселили ароматы апельсиновых деревьев, красота виноградных лоз и мавританские песни пахарей...» и «...так как он был чересчур чувствителен к мелочам, с отвращением относился к лишениям и нуждался в изысканном комфорте, то очень скоро возненавидел Майорку. Поэтому наше пребывание в Вальдемозе сделалось пыткой для Шопена и мучением для меня». Между тем уехать нельзя было. Наступил период сильнейших ветров на море, когда в течение трех недель ни одно судно не могло выйти из Пальмийского порта, да и слабость Шопена была настолько велика, что он с трудом передвигал ноги.


Дом Шопена на Майорке

Во второй половине января на смену ветрам и проливным дождям пришло, наконец, яркое солнце и тепло, а от Плейеля прибыл рояль, которого Шопен не мог дождаться два месяца. Самочувствие его заметно изменилось к лучшему, выражаясь прежде всего в жажде работы. В одну неделю были закончены прелюды, после чего он принялся за обработку других композиций. Кроме баллады F-dur, двух полонезов A-dur и c-moll и скерцо Cis-moll, он работал также над своей большой сонатой b-moll, двумя ноктюрнами g-moll и G-dur, написал новую мазурку e-moll, названную им «Пальмийской», так как она была начата на даче у Пальмы. Это произведение было едва ли не единственным, которое Шопен написал на Майорке. Все остальное было создано до поездки на юг в виде набросков или готовых отдельных частей и здесь подверглось лишь обработке. Ф. Гезик, как и английский биограф Шопена Никс, доказывает это с полной убедительностью, обращая внимание на опусы этих произведений, из которых соната b-moll и два ноктюрна помечены ор. 35 и 37, баллада F-dur и полонезы ор. 38 и 40, а одновременно с ними изданные прелюды ор. 28! Принимая во внимание строгую систематичность Шопена в этом отношении, можно с известной уверенностью сказать, что все эти композиции были задуманы и существовали в набросках еще до путешествия на Майорку. Утверждения некоторых биографов или критиков Шопена, как, например, Г. Опенского, что эти произведения — во всяком случае большинство из них — созданы на Майорке (к этому мнению склоняется и Вл. Каренин), основаны между прочим на свидетельстве Ж. Санд, которая писала в «Истории моей жизни»:

«Здесь-то он и сочинил самые прекрасные из тех маленьких вещиц, которые он скромно называл прелюдами».

Однако даже сторонники утверждения, что многие из прелюдов были написаны на Майорке, ссылающиеся на приведенные выше строки Ж. Санд, затрудняются указать, какие именно из прелюдов были созданы при этих романтических обстоятельствах. Одни полагают, что прелюд h-moll (№ 6), другие, как Лист, что fis-moll. Ученик же Шопена Гутман утверждал, что и тот и другой прелюды были написаны, как и все остальные, гораздо раньше и на Майорке подверглись лишь исправлениям и изменениям. Напомним еще, что прелюды были запроданы Плейелю до отъезда на Майорку и, следовательно, существовали не только в воображении Шопена. Так или иначе, но в окончательном виде эти двадцать четыре драгоценных перла миниатюрной музыкальной живописи, заключающие в себе столько глубокого, часто высоко драматического содержания, поражающие удивительным соотношением простоты и глубины, были обработаны, отделаны и приготовлены к печати на Майорке. Их разнообразный характер и проникающие их различные настроения,— веселые, меланхолические, лирические, драматические, бодрые и ясные, либо грустные и страстные,— показывают, что возникали они под влиянием минутных настроений Шопена, отражая разные состояния его духа. В то же время каждый из прелюдов — законченное целое, замкнутое в четкие рамки формы, всегда соответствующей внутреннему содержанию прелюда и этим содержанием определяемой.

А. Рубинштейн утверждал, что они являются венцом всего шопеновского творчества. По мнению немецкого критика Эллерта «ни одно из произведений Шопена не раскрывает с такой полнотой его внутренний мир, как именно прелюды. Они заключают в себе немало мыслей, которые производят впечатление, будто Шопен перелистывает страницы своей фантазии, не прочитывая ни одной до конца. Несмотря на это, в них находишь и мрачную силу его скерцо, полуироническую, полукокетливую элегантность мазурок и южной негой дышащие ноктюрны».

Двадцать четыре прелюда написаны Шопеном по примеру «Das Wohltemperierte Clavier» Баха во всех почти диезных и бемольных, мажорных и минорных тональностях. Несмотря, однако, на преклонение Шопена перед творчеством великого лейпцигского кантора, с произведениями которого он не расставался всю жизнь, сходство его прелюдов с прелюдиями Баха дальше этого внешнего признака не идет. И по форме и по содержанию прелюды Шопена не имеют ничего общего с баховским сборником, кроме разве общей для их творцов гениальности. Создавая первые прелюды, Шопен, можно думать, и не предполагал размещать их в строгой последовательности диезных и бемольных тональностей, но когда число их увеличилось, он, во избежание однообразия, счел, очевидно, подходящим такое размещение.

В течение февраля Шопен закончил балладу (F-dur) и оба полонеза (A-dur и c-moll), которые через своего друга Ю. Фонтане (ему посвящен полонез A-dur) переслал Плейелю для издания.

Если в отношении одного или нескольких прелюдов можно говорить хотя бы и с минимальной дозой достоверности об отражении в них каких-либо майоркских впечатлений, то в отношении баллады, обоих полонезов, скерцо cis-moll и сонаты b-moll, над которыми Шопен работал в Вальдемозе, это едва ли возможно. Ни волшебные экзотические пейзажи — пальмы, апельсины, лазурное небо и море, звуки гитар в лунные ночи и т. д., ни радости всепоглощающей любви в этих произведениях непосредственно не отразились. «Та, — пишет Лист, — что была, казалось, воплощенной поэзией, не внушила песнопений; та, что была, казалось, самой славой, не была прославлена, та, которая утверждала, что любовь, как стакан воды, дается тому, кто ее просит, не видела свою любовь благословенной...» [1] Исключение, по его словам, составил прелюд cis-moll, написанный «благодаря галлюцинации влюбленного сердца», но, как было уже сказано выше, и на этот счет существуют серьезные сомнения.

Перед глазами Шопена были живописные монастырские руины, обвитые плющем и виноградом, в саду под окном цвели розы, благоухали лимонные и апельсиновые деревья, на горизонте синело море, гряды гор, покрытых снегом, величаво стояли в дозоре над чудесным островом, а перед внутренним его взором проходили картины родной земли, ее полей и лесов, он слышал ее песни, то полные скорби и слез, то борьбы и надежды. И только эти картины были источником его вдохновений.

Баллада F-dur, как сам Шопен говорил Шуману, которому он ее проигрывал в первых набросках еще в 1836 г., была навеяна поэмой Мицкевича «Свитезянка». Это наиболее лаконичная из четырех баллад Шопена. Поэтическая первая часть песенного характера представляет собой как бы меланхолическое повествование, резким контрастом которого является часть вторая, полная бурных пассажей и драматических акцентов. Достигнув предела, пассажи обрываются и наступает тишина; а за ней возвращается частица первой темы, обвитая печалью минора, и баллада неожиданно заканчивается в a-moll.

Так называемый «Триумфальный» полонез A-dur несомненно принадлежит к наиболее благодарным образцам полонезов танцовального типа. Его величественный пафос, четкий «военный», электризующий ритм увлекают и вызывают в воображении помпезный кортеж польского «рыцарства», доблестными подвигами которого Шопен вдохновлялся для своих полонезов, баллад и др. произведений, отталкиваясь от тяжелой действительности, ставшей уделом его отчизны, и погружаясь в романтическом самообмане в ее «славное» прошлое.

В полонезе c-moll настроение совершенно иного, траурного характера. В его первой части слышна тяжелая поступь погребального шествия. Хоронят военного героя, о чем говорит октавами в басу мелодия, полная трагизма.

Мрачное настроение, однако, рассеивается в третьей части, и полонез заканчивается двумя аккордами, звучащими бодрым и светлым призывом к жизни.

[1] Ф. Лист, «Шопен», Музгиз, 1937 г., стр. 193.

Работа над прелюдами, балладой, полонезами, и одновременно над скерцо cis-moll и сонатой b-moll требовала, конечно, огромного творческого напряжения и давалась взыскательному Шопену совсем не легко, о чем свидетельствуют следующие строки Ж. Санд, относящиеся к позднейшему периоду их близости и совместной жизни и характеризующие процесс шопеновского творчества вообще. «После того, как вдохновение «внезапно, чудесно» подсказывало ему мысль, начиналась самая отчаянная работа, при которой я когда-либо присутствовала. Это был ряд усилий, нерешительностей, нетерпений уловить какую-нибудь подробность услышанной им мелодии; то, что им создавалось разом, то он потом чересчур разбирал, когда хотел записать, и сожаление о том, что он не находит это таким ясным, доводило его до отчаяния. Он запирался целыми днями в своей комнате, плакал, ходил взад и вперед, ломал перья, напевая и повторяя по сотне раз один и тот же такт, записывая его и столько же раз вычеркивая, а на другой день вновь принимался за то же самое, с такой же отчаянной и мелочной настойчивостью. Он по шести недель просиживал над одной и той же страницей, а кончалось тем, что писал ее так, как набросал с первого раза».

С жизнью на Майорке постепенно свыкалась и даже находила ее привлекательной Ж. Санд, но все больше она становилась в тягость привыкшему к комфорту и лишенному элементарных удобств больному Шопену, который уже не мог дождаться минуты, когда они покинут этот «остров обезьян», как он его называл. Но покинуть было не так просто. Трехчасовый переезд по невозможной размытой дороге из Вальдемозы в Пальму в отвратительном тряском экипаже обошелся Шопену очень дорого,— у него пошла горлом кровь. На пароходе, транспортировавшем в Барселону стадо свиней — важнейший предмет экспорта с Майорки, всю ночь раздавался яростный визг и хрюканье, а воздух был наполнен невыносимым зловонием. Состояние Шопена резко ухудшилось. К счастью, из Барселоны путешественникам удалось устроиться на борту комфортабельного французского парохода, на котором они и прибыли в Марсель. Здесь, благодаря лечению очень опытного врача, который к тому же убедил Шопена, что болезнь его никакой серьезной опасности не представляет, и очень поднял этим его самочувствие, он стал быстро поправляться.

«Наконец, дорогая,— писала Ж. Санд своей приятельнице,— я во Франции!... Еще месяц и мы бы с Шопеном умерли в Испании, он — от тоски и отвращения, я — от гнева и негодования. Они поразили меня в самое чувствительное место моего сердца, они булавочными уколами на моих глазах ранили больное существо, никогда я им не прощу этого, и если я буду писать о них, то желчью. Но я должна сообщить вам о своем больном, так как знаю, что вы столько же интересуетесь им, как и я. Ему гораздо, гораздо лучше; он перенес 36-часовую дорогу очень хорошо, точно так же, как переезд через Лионский залив, который, впрочем, был, за исключением нескольких порывов ветра, очень счастливым. Он больше не харкает кровью, хорошо спит, мало кашляет, а главное, он во Франции. Он может

спать в постели, которую из-за этого не сожгут. Никто не отстраняется, когда он протягивает руку. За ним будет хороший уход, и имеются все медицинские средства... Мы решили провести март в Марселе, ибо этот месяц капризный и переменчивый везде, а покой теперь самая желательная вещь для нашего больного».

Жизнь в Марселе в течение почти двух месяцев принесла большую пользу и Ж. Санд и Шопену. Она много работала, он поправлялся с каждым днем, а к концу мая чувствовал себя настолько здоровым, что мог не только написать Ю. Фонтане: «Мне гораздо лучше. Я начинаю играть, есть, ходить и разговаривать как все»,— но и пуститься в дорогу. Ввиду совета врача провести лето обязательно на лоне природы решено было ехать в Ноган, куда, после семидневного путешествия, без всяких приключений Ж. Санд с детьми и Шопеном благополучно прибыли.

Глава IX

ЖИЗНЬ В НОГАНЕ И ПАРИЖЕ

(1839—1846)

Вилла Ж. Санд находилась в департаменте Берри, в очень живописной местности, близко от реки Индр, была расположена в большом тенистом саду и состояла из одноэтажного дома о семи окнах, построенного еще в XVIII столетии. Здесь, в спокойном и укромном уголке, в деревенской атмосфере, среди родных и друзей Ж. Санд, Шопен провел лето 1839 г., и значительно укрепил свое здоровье благодаря мягкому и живительному климату этой части Франции.

Жизнь вНогане началась спокойная, патриархальная, семейная. «Я более не люблю путешествий, или, вернее сказать, я уже не в тех условиях, когда могла любить их. Я уже более не холостой человек, а семья мало согласуется с частыми странствованиями». Так писала Ж. Санд своей приятельнице в одном из первых писем по возвращении с Майорки. Что она, ее дети и Шопен составляли в Ногане одну семью, хотя и не вполне легальную, но связанную взаимной привязанностью и интересами, а также признанием и уважением их друзей и окружающих, об этом свидетельствуют относящиеся к этому времени многочисленные письма к Ж. Санд Роллина, Виардо, Леру и др., в которых имя Шопена упоминается с почтительным и часто нежным вниманием всегда, когда речь идет о ней самой или ее детях.

«Шопен так умел себя поставить,— говорит биограф Ж. Санд В. Каренин,— что никому и в голову не приходило отнестись к нему, как к «герою романа», или позволить себе намекнуть на его близость к хозяйке дома, или, наоборот, сделать вид, что «ничего не замечают». Эта была семья, уважаемая всеми, и было бы невниманием со стороны корреспондентов не вспоминать одинаково всех членов этой семьи в письмах к одному из них».

Для Ж. Санд спокойный и счастливый семейный характер ее отношений с Шопеном, начавшийся на Майорке и окончательно сложив-

шийся в Ногане, был отрадным разрывом с прежней «холостой» жизнью, что она с большим удовлетворением отмечает в ряде писем к Марлиани. Для Шопена эта жизнь становилась в известной степени осуществлением его идеала семейного очага. Возле него была любящая и любимая женщина, заботливая и самоотверженная. Его здоровье заметно улучшилось, он мог работать, счастливый и довольный. «В общем в Ногане прежняя жизнь,— писала Ж. Санд 15 июня,— монотонная, спокойная и тихая. Всякий день, даже по воскресеньям, я преподаю Морису и Соланж от 12 до 5 ч. Обедаем на открытом воздухе, постоянно у нас бывают то тот, то другой приятель, мы курим, болтаем, а по вечерам, когда все уйдут, Шопен в сумерках играет для меня на фортепиано, после чего засыпает, как ребенок, в одно время с Морисом и Соланж...»

Монотонная жизнь довольно часто, впрочем, нарушалась приездом гостей Тогда устраивались экскурсии, пикники, ездили на охоту, удили рыбу, и во всех этих предприятиях Шопен принимал самое деятельное участие. А в теплые вечера после обеда на террасе велись оживленные веселые беседы и споры или импровизировался театр марионеток с удивительно меткими музыкальными характеристиками Шопена всех действующих лиц. Об этих театральных представлениях, которые пользовались славой и за пределами Ногана, Ж. Санд так писала в своем этюде под названием «Театр марионеток в Ногане»: «Представления эти имели некоторое сходство с так называемыми шарадами, которые разыгрываются в обществе и которые в зависимости от количества и талантов участвующих достигают больших или меньших размеров. С таких шарад мы начали свои представления. Постепенно, однако, шарада исчезла, мы стали играть забавные saynètes,[1] потом комедии интриг и приключений и, наконец, дошли до потрясающей драмы чрезвычайно напряженного действия. Все начиналось с пантомимы, что было идеей Шопена, который импровизировал у рояля в то время, когда молодежь исполняла разные сцены вместе с комическими танцами. Мне не приходится распространяться о том, как эти чудесные, увлекательные импровизации действовали на уши слушателей и особенно на ноги танцоров. Этих последних артист увлекал на крыльях своей фантазии до тех пор, пока ему этого хотелось, от шутки к величию, от карикатуры к возвышенному, от веселья к страсти. Мы импровизировали также костюмы, в которых друг за другом выступали в разных ролях. Шопен же, как только увидит выступающего актера, с непостижимой ловкостью применял к характеру роли как содержание, так и форму своей музыки».

В течение лета 1839 г. в Ногане перебывало много народа. Гостили по нескольку дней и дольше друзья Ж. Санд: Пьер Леру, Этьен Араго, художник Эжен Делякруа, начинавшая тогда блистательную карьеру Полина Виардо и приятель Шопена Альберт Гржимала. Однако гости, прогулки, беседы и спектакли не мешали серьезному труду, примером чего служила сама хозяйка дома, несмотря на множество обязанностей

---

[1] Буффонады испанского театра.

по семье и дому не оставлявшая интенсивной литературной работы. Усердно работал и Шопен, физическое состояние которого было вполне удовлетворительным, а настроение бодрым и веселым. За лето и часть осени, проведенные в Ногане, он закончил сонату b-moll и написал три красивейшие из его мазурок. Кроме того, закончил начатые раньше: Impromptu Fis-dur, два ноктюрна ор: 37, скерцо cis-moll и занялся исправлением парижского издания сочинений Баха. Вот отрывок из его письма, касающийся написанных композиций: «Я тут пишу сонату si ♭ mineur, в которой будет мой, известный тебе, марш. Есть Allegro, потом Scherzo, mi ♭ mineur, марш и короткий финалик, не больше трех моих страниц; левая рука после марша судачит с правой в унисон. Имеется новый ноктюрн G-dur, который пойдет в паре с g-moll, если ты его помнишь... Ты уже знаешь, что у меня четыре новых мазурки: одна e-moll пальмийская и три здешних — H-dur, As-dur и cis-moll, кажется, красивые, как вообще все младшие дети, когда их родители стареют. От нечего делать исправляю парижское издание Баха не только от ошибок гравера, но и от ошибок, допущенных теми, кто будто бы Баха понимает (говорю это не с претензией на то, чтобы я понимал лучше, но в убеждении, что иной раз кое-что угадаю). Вот я и расхвалился перед тобой».

Как уже упоминалось раньше, не только Никс, Гезик, В. Каренин и др. объективные биографы Шопена и Ж. Санд, но и Опенский, не чуждый некоторой предвзятости суждений в отношении знаменитой писательницы и ее роли в жизни Шопена, считают годы близости с ней Шопена наиболее продуктивными в его творчестве, наиболее богатыми ярчайшими плодами художественной зрелости его гения. Это в максимальной степени относится к сонате b-moll, над которой он работал в Ногане и о которой в нескольких строках упоминает в приведенном письме.

Европейская музыкальная критика в течение долгого времени не решалась отнести это произведение к высшим достижениям Шопена. Называя сонату b-moll «гигантской», Никс все же колебался, можно ли эти «полные силы и оригинальности интересные четыре части, взятые вместе, назвать сонатой». Отдавая, видимо, дань утвердившемуся представлению о сонате, связанному с бетховенским стилем, даже Шуман, восторженно приветствовавший шопеновское новаторство, писал по выходе сонаты b-moll из печати: «Название сонаты здесь надо признать скорее капризом, если не безграничной смелостью, чтобы четверых обезумевших детей соединить и поместить под таким названием там, куда они бы наверное никогда не попали».

Шопен в сонате b-moll несомненно несколько отошел от типа классической сонаты, видоизменил ее, придал ей черты своего стиля. Эти отступления, однако, сейчас уже никем не воспринимаются, как неоправданное посягательство на каноническую форму сонаты, настолько они обусловлены логически всем замыслом этого необычного по форме и необычайного по содержанию произведения. Совсем непонятными кажутся теперь и суждения о том, что четыре части этой сонаты представляют собой скорее четыре отдельные пьесы, чем одну

пьесу в четырех частях (Лейхтентритт). На самом деле трудно найти произведение, в котором единство пронизывающей его мысли было бы в такой мере очевидным, бесспорным. Загадочное вступление (Grave), полное беспокойства, отрывочный характер первой темы, в грозном ритме несущееся скерцо, с его как будто воздушной и легкой, но проникнутой безнадежной печалью кантиленой средней части, точно предсмертное видение вновь появляющейся в самом конце,— все это своим настроением и музыкальным содержанием непосредственно связано с «Траурным маршем», является естественным и логичным к нему введением, подготовкой того момента, который, собственно, является основой сонаты.[1] О последней части, этом «коротком финалике не больше трех моих страниц», Шопен в приведенном выше письме лаконично и полушутливо замечает: «левая рука после марша судачит (ogaduje) с правой в унисон». Но польский глагол ogadywać означает не только «судачить», но и *«обсуждать», комментировать,* и скорее в этом смысле следует понимать передаваемое унисоном обеих рук состояние толпы, перед которой разыгралась трагедия. А. Рубинштейн называл эту часть сонаты «вихрем над гробами». «От нее веет первобытной, мрачной силой духа, который сметет могучей дланью все, что осмелится стать ему на пути; в глубоком оцепенении и молчании слушаешь эту музыку до конца»,— писал Шуман, которому вся соната в целом представлялась «сфинксом с саркастической усмешкой».

В музыкальной литературе можно назвать лишь одно произведение, родственное сонате b-moll. Это — шестая симфония Чайковского. И в ней налицо отступления от классической формы, и в ней единая мысль охватывает и пронизывает все части, и в ней тот же трагический надрыв и та же психологическая основа — неизбежная, неумолимая смерть. «Последняя моя симфония,— писал Чайковский одному из своих знакомых, — проникнута настроением, которым преисполнен «Реквием».

Свой «Траурный марш» — одно из звеньев сонаты b-moll — Шопен написал после тяжкой болезни,[2] во время которой ему почудилась смерть, постучавшая в дверь его комнаты.

Некоторые из биографов Шопена, широко обобщающих значение сонаты b-moll и видящих в ней музыкальную картину трагической судьбы Польши, считают «Траурный марш» глубочайшим выражением национальной скорби (Тарновский). «Все, что есть торжественного и раздирающего в траурном шествии целого народа, присутствующего на собственных похоронах, слышится в звуках этих колоколов»,— писал о «Траурном марше» Лист.

* * *

Драматичное по своему настроению скерцо cis-moll построено на мастерском развитии и сопоставлении двух основных мотивов. Его бес-

---

[1] Г. Опенский. «Шопен», 92 стр.

[2] В 1836 г.

покойная ритмика и гармония прерываются торжественным хоралом в Des-dur, сопровождаемым нежными откликами точно порывом ветерка задетых струн эоловой арфы. По своей красоте, благородству выражения и мастерству разработки скерцо справедливо причисляется к наиболее зрелым шедеврам шопеновского творчества.

Impromptu Fis-dur, также законченное в Ногане, несомненно наиболее пленительное из всех четырех пьес этого рода, созданных Шопеном. Содержание его заключает в себе некоторые черты программности, но, как всегда, Шопен не оставил никакого комментария к этой пьесе, предоставляя слушателю об этом содержании догадываться. По мнению одного из критиков, Шопен имел в виду дать музыкальный образ матери, склонившейся над колыбелью своего сына, усыпляющей его нежной песенкой и мечтающей об его будущем, картины которого (мирные и боевые) чередой проходят в ее воображении.

Другому это Impromptu представляется сельской пасторалью. Так или иначе, музыка его чрезвычайно поэтична от первой элегической темы и энергичного марша до эфирных ритурнелей и чудесной полетной коды.

Три мазурки, которые Шопен шутливо называет своими младшими детьми, вышли вместе с «пальмийской» мазуркой e-moll под ор. 41, посвященным поэту С. Витвицкому. Лучшая из них — cis-moll, с мелодией Cis-dur во второй части, отличается ласкающей прелестью и нежной печалью мотивов. В последней части первоначальная тема мазурки возвращается в виде унисона с большой силой и энергией, но постепенно эта сила ослабевает и, наконец, замирает, расплываясь в пространстве и отзываясь лишь далеким эхо.

Из двух ноктюрнов — g-moll и G-dur — первый был написан Шопеном задолго до поездки на Майорку («новый ноктюрн G-dur пойдет в паре с g-moll, если ты его помнишь»). Второй, с его великолепными двойными секстами, квартами и триолями чудесной звучности, существовал, повидимому, в набросках, обрабатывался в Вальдемозе и был закончен в Ногане.

Перечисленные здесь композиции, созданные, отделанные или законченные в Ногане, требовали, конечно, большого творческого напряжения. Однако тщетно было бы искать в письмах Шопена, относящихся к этому времени, хотя бы намека на ту или иную сторону творческого процесса, в каком эти композиции создавались и который, как мы уже знаем, часто бывал не только напряженным, но и мучительным. Все это оставалось в недрах его «я», скрытного и замкнутого, в котором музыкальные образы возникали и претворялись в чудесные творения, но доступа в которое не имел никто.

В письмах перед нами — Шопен, заботливо устраивающий свои издательские дела, чрезвычайно внимательно, скрупулезно обсуждающий вопросы жизненно необходимого ему комфорта и особенно костюма, которому придавал всегда большое значение. Почти во всех письмах из Ногана к Ю. Фонтане он усердно распространяется на тему о прискании новой квартиры в Париже, сначала для себя, а потом для Ж. Санд. Подолгу останавливается на каждой мелочи, по нескольку

раз обсуждает цвет обоев для каждой комнаты, шлет подробные инструкции насчет мебели, рисует планы и т. д. «Выбери обои, — пишет Шопен 26 ноября, — такие, какие у меня были раньше, цвета tourterelle, только блестящие, глянцовитые, на обе комнаты и темнозеленый, неширокий шнур для бордюра...» — «...В передней вели повесить серые занавески, которые были в моем кабинете с роялем, а в спальне те же, что висели раньше, только снизу бледные муслиновые, из тех, что были



Шопен
Портрет работы Э. Делякруа.

под серыми...» — «Я забыл тебя попросить о том, чтобы ты заказал мне шляпу у Дюпона, на твоей улице. У него есть моя мерка, и он знает, какую легкую мне нужно. Пусть придаст ей фасон нынешнего года, но не преувеличенный, — я признаться не знаю, как вы теперь одеваетесь. Кроме того, зайди, проходя мимо, к Дотремону, моему портному на бульваре, и закажи для меня немедленно серые брюки. Выбери сам темносерый цвет; брюки зимние, что-нибудь приличное, без всяких полосок, гладкие и эластичные. Ты ведь англичанин, следовательно знаешь, что мне нужно. Он обрадуется, когда узнает, что я приезжаю.

Также черный, скромный бархатный жилет, но с каким-нибудь маленьким, некричащим рисунком, нечто очень скромно-элегантное. Если нет хорошего, то из материи — черный, скромно-изящный. Я на тебя полагаюсь. Не очень открытый, даже напротив...»

По приезде в Париж Шопен устроился в своей новой квартире на Rue Tronchet № 5, а Ж. Санд во флигеле на Rue Pigalle, но жизнь



Ж. Санд
Портрет работы Э. Делякруа

на разных квартирах продолжалась всего несколько месяцев. В январе 1840 г. Шопен передал свою квартиру д-ру Матушинскому и переехал во второй павильон того же флигеля, в котором поселилась Ж. Санд. В верхнем его этаже помещался ее сын Морис, а сама она с дочерью занимала другой павильон, через двор; обедать и проводить вечера все сходились то к Ж. Санд, то к Шопену.

С первого же дня своего возвращения Шопен вернулся к обычным своим занятиям и времяпровождению, по которым изрядно стоско-

вался за год отсутствия. Этими обычными занятиями были прежде всего уроки, которым Шопен отдавал по пяти часов в день и к которым относился не только без всякой неохоты, но и с большим интересом. Правда, в первые год-два своей жизни в Париже, когда уроки являлись единственным его ресурсом, не приходилось быть особенно разборчивым в выборе учеников и особенно учениц, рекрутировавшихся преимущественно из аристократической, а отчасти и плутократической среды, что не всегда совпадало с достаточными музыкальными способностями. Однако по мере того, как росла его слава, этих уроков становилось все больше и больше, учиться у Шопена, как мы уже знаем, стремились и зрелые артисты, а доступ к нему становился все труднее и облегчался лишь наличием бесспорного музыкального дарования. С такими учениками Шопен занимался с увлечением, обнаруживая настоящую педагогическую жилку, педагогический талант. Он даже начал составлять учебник («Une Méthode des Méthodes»), который, к сожалению, не закончил и о котором один из виднейших исследователей фортепианной педагогики конца XIX века К. Брейткопф писал: «Насколько стары основные технические приемы гениев фортепиано и как правильно их ведет чутье, лучше всего доказывает тот факт, что Шопен полностью владел всем тем, что нам дала впоследствии черниевская школа механизма».

Ряд учеников и учениц Шопена достигли большой известности, как, например, Гутман, Мюллер, Эрскин, Вера Кологривова и др.

В занятиях с учениками Шопен придерживался строгой, определенной системы. Как ни подвинут был ученик, но первые уроки были мытарством для ученика и страданием для Шопена. Он не выносил громкой игры, не только резкого, но даже сколько-нибудь жесткого удара, с первых же шагов требовал добиваться удара мягкого, бархатного, чтобы он заключал в себе то, что по-французски называется «souplesse».[1]

В игре Шопен требовал легкости, полетности. Игра тяжелая, а тем более грубоватая, причиняла ему прямо физические страдания до такой степени, что всегда любезный и деликатный, он находил в своем лексиконе весьма и весьма резкие слова, в которых изливал свое раздражение. Для того, чтобы добиться настоящего удара, Шопен считал необходимой такую нормальную постановку руки, когда она укладывается и опирается в гамме H-dur на клавиши E-Fis-Gis-Ais-H. Не оставляя такой позиции руки, он предлагал играть все упражнения, которые должны дать пальцам ровность, независимость и свободу. Категорически возражал против стараний придать всем пальцам равную силу. «Поскольку,— говорил он,— каждый палец иначе создан, необходимо не насиловать, а напротив развивать тот характер удара, который данному пальцу присущ, является для него прирожденным. Каждый палец обладает силой, соответствующей его конструкции. Сколько пальцев, столько различных звуков. Вся задача состоит в том, чтобы правильно их применять».

---

[1] Гибкость, изысканность.

Придавая большое значение апликатуре, Шопен в отношении ее допускал такую свободу и такие отступления, которые приводили в ужас рутинеров. Так, например, он подкладывал первый палец под пятый, если это облегчало игру и давало больше спокойствия и ровности. Предлагал часто брать одним пальцем две клавиши, не только белые, но и черные. Иногда подкладывал один под другой средние пальцы, совершенно не пользуясь первым. Все это — для достижения красивого и мягкого touché. Но, допуская такую свободу апликатуры, Шопен резко восставал против эксцентричных жестов во время игры и особенно против подбрасывания рук, называя это «ловлей голубей» («aller à la chasse du pigeon»), чем немало грешили Лист и Тальберг.

В пользовании педалью Шопен вводил целый ряд новых приемов, значительно позже сложившихся в определенную и общепринятую систему, как, например, неожиданная смена педали F педалью P, особенно при энгармонических модуляциях. Однако, несмотря на множество педальных эффектов в его произведениях, Шопен никогда не позволял злоупотреблять педалью, настаивая на том, что связности надо добиваться иначе. «Он не умеет связать двух нот»,— такое заключение о каком-либо пианисте было самым резким и окончательным приговором в его устах.

Теория стиля, которую Шопен излагал своим ученикам, базировалась на аналогии с человеческой речью. И здесь и там строгое подразделение на периоды, фразы и разделяющие их вехи — точки, запятые и т. д. «Иначе музыка становится последованием звуков без связи и логики».

Настойчиво предлагал слушать известных итальянских певцов, учиться у них естественности и красоте фразировки.

Одной из наиболее серьезных задач, которые Шопен ставил перед своими учениками, была задача общего и широкого музыкального развития. Он требовал обязательных занятий камерной музыкой, игры в четыре руки, которую сам очень любил, изучения симфонической музыки и инструментовки, для занятий теорией посылал своих учеников к известному тогда теоретику Анри Реберу.

Педагогическая литература, над которой Шопен заставлял их работать, начиналась почти для всех со 2-й тетради «Préludes et Exercices» Клементи. Дальше шли этюды Крамера, «Gradus ad Parnasum» Клементи, «Das Wohltemperierte Clavier» Баха, произведения Гуммеля, Фильда, Моцарта, Генделя, Скарлатти, конечно Бетховена, но меньше, чем этого можно было ожидать, Вебера, Шуберта, Мендельсона, Мошелеса, особенно «Этюды» последнего. Очень редко и мало давал Листа, так как его композиций того времени не признавал. Одному из учеников будто бы даже сказал: «Вы слишком хороший музыкант, чтобы играть Листа...» Зато прелюдии и фуги Баха предлагал играть каждый день. «Это будет для вас лучшим средством итти вперед».

Композитором, которого Шопен давал еще меньше, был Шуман. Что все же наиболее характерно для Шопена-педагога—это то, что последним автором, которого он давал своим ученикам, был он сам. Несмотря на то, что все они стремились проходить с ним его сочине-

ния, путь к ним был очень трудным. «Чтобы попасть в этот рай,— говорит Ф. Гезик, — надо было пройти тернистое чистилище Клементи, Крамера, Баха, Скарлатти и многих других авторов, после чего лишь очень немногие из самых подвинутых и талантливых учеников получали его «Этюды».

Можно думать, что это было не только признаком присущей Шопену скромности, но и сознательным, объективным отношением его к своим произведениям вообще и этюдам в частности, сознанием, что эти этюды являются одним из высших достижений в области фортепианной музыки, что подходить к ним можно лишь, обладая не только способностью победить заключенные в них технические трудности, но и проникнуться их бесконечно разнообразным, всегда глубоким художественным содержанием.

* * *

Отдавая свой рабочий день урокам и композиции, Шопен вечера проводил у Ж. Санд или в столь близком его вкусам великосветском обществе.

Слабость Шопена к атмосфере изысканных салонов и его успехи там не всегда, надо полагать, доставляли удовольствие Ж. Санд. В своих мемуарах, по крайней мере, она уделяет немало внимания этой его слабости. «Шопен бывал ежедневно в нескольких домах или выбирал один, но каждый вечер другой; у него было, таким образом, около двадцати—тридцати салонов, которые он должен был восхищать и чаровать своей особой». «Вырвать его из сферы поклонения и ухаживания, примирить его с жизнью однообразной и в такой же степени трудовой, его, любимца графинь и принцесс, это значило бы лишить его самых необходимых условий для его существования. Однако это была жизнь только внешняя, ибо, как возбужденная успехом женщина, вернувшись к себе, он сразу терял силы, чтобы провести ночь в состоянии лихорадочной бессонницы». Ей трудно было удержать его у себя, если ему улыбался вечер в каком-нибудь из «двадцати или тридцати» светских салонов, вечер, во время которого он находился во власти тех или иных женских чар, но в то же время, когда после такого вечера он возвращался домой утомленный и истощенный, чтобы провести ночь «в состоянии лихорадочной бессонницы», тогда он жаждал ее общества, хотел, чтобы она сидела у его постели, исполняла возле него обязанности преданной подруги и сестры милосердия. Этого он добивался и этого требовал, не поступаясь, однако, лично ни в чем.

Несмотря на всю его любовь к Ж. Санд, Шопен, видимо, считал ее женщиной иного, не своего мира, не своей сферы. О том, что она была знаменитой писательницей, «гениальнейшей из женщин», он как-будто не помнил, хотя и восторгался ее произведениями. Эта аристократичность Шопена, в которой Ж. Санд ясно отдавала себе отчет, обусловливала также и разницу их политических воззрений. В этом отношении трудно себе представить более резкую противоположность, чем Шопен и Ж. Санд. Он был аристократом по своим привычкам и вкусам, она была известна своими демократическими убеждениями; он

вращался в мире легитимистов и капиталистов, она исповедывала республиканизм и жила в мире радикалов и социалистов; он оставался в самых лучших отношениях с двором и всей королевской родней, она же вместе со своими друзьями стремилась к свержению трона Луи-Филиппа, к ниспровержению замаскированного деспотизма Орлеанов, к установлению демократического, республиканского строя, не только верила в грядущую социальную революцию, но и отчетливо себе ее представляла, как жестокую борьбу трудового большинства против паразитического меньшинства, как «войну или смерть, кровавую борьбу или уничтожение», ибо «такова неотразимая постановка вопроса» — формулировка Ж. Санд, цитируемая Марксом в его «Нищете философии».

Трудно найти более резкий контраст! И все же чувство, которое связывало этих двух великих друзей, их взаимное уважение и чуткость сглаживали эти противоречия. Вот почему Ж. Санд сблизилась с некоторыми из друзей Шопена, а он не только терпел близких ей демократов и радикалов, но и проникался ко многим из них чувствами искренней симпатии и дружбы. К ним принадлежал прежде всего известный сен-симонист Пьер Леру — автор капитального, хотя и весьма путанного труда «О человечестве», сыгравшего, однако, большую роль в развитии социальных воззрений Ж. Санд, затем социалист Луи Блан, даровитый журналист Виктор Бори, автор популярной доныне «Адриенны Лекуврер» Эрнест Легувэ и др.

Однако человеком, с которым Шопен, познакомившись через Ж. Санд, больше всего сблизился и подружился, был знаменитый художник Эжен Делякруа. Артист от головы до ног, весьма музыкальный и широко образованный человек, Делякруа с первой встречи стал, как и многие другие, пламенным почитателем Шопена. Он восторгался его музыкой, равно композициями, как и импровизациями, а к человеку, изысканность и исключительность которого уяснил себе очень скоро, проникся горячей привязанностью и уважением. Их дружба была глубокой и нежной, но, по свидетельству Ж. Санд, настоящего взаимного понимания не было, ибо насколько Делякруа понимал и преклонялся перед «пленительным гением» (charmant génie) Шопена, настолько последний совершенно не понимал Делякруа. «Когда он смотрит на картины своего друга, то страдает и не находит для него ни одного слова. Он музыкант, только музыкант. Его мысль находит себе выражение только в музыке. В нем очень много изысканности, остроумия и веселой шутливости, но он не понимает ни живописи, ни скульптуры. Микель Анджело его пугает, Рубенс подавляет. Все, что ему кажется эксцентричным, отталкивает его».

Зато в сфере чисто музыкальных вопросов Шопен проявлял такую глубину суждений, что редко кто мог с ним в таких вопросах состязаться. Беседам с Шопеном на музыкальные темы Делякруа посвятил немало страниц в своем «Дневнике» — ценном документе, воссоздающем перед нами облик Шопена в его музыкальных и эстетических воззрениях. Он отражает, например, ясно определившееся в ту пору отри-

цательное отношение Шопена к Берлиозу и некоторым другим романтикам, вместе с которыми в годы 1832—1835 Шопен выступал против «ярма устаревших классических форм», противопоставляя им свои шедевры романтического стиля. «Неистовая и необузданная» сторона романтизма, какой она ему представлялась в творчестве Берлиоза, с его ошеломляющими оркестровыми эффектами, вся эта «взлохмаченная», по его выражению, музыка, была ему чуждой, противоречила тому знамени моцартианства и его эстетическим принципам, которым он оставался верен всю жизнь.

«Музыка может выражать все страсти, все скорби, все страдания, но даже в самых ужасающих ситуациях не должна раздражать ухо, но чаровать его и, следовательно, оставаться всегда музыкой»,— это credo Моцарта было, по свидетельству Делякруа, и credo Шопена. В музыке же Берлиоза он не видел «ничего иного как ансамбль, согласованный из противопоставления тромбонов флейтам и гобоям».

В том же дневнике находим записанным следующее интересное высказывание Шопена: «Я спросил его, что является логикой в музыке? Он объяснил мне, что это гармония и контрапункт, что фуга — чистейшая логика в музыке и быть знатоком и мастером фуги — значит осознать все то, что в музыке является разумным и обоснованным». Когда Делякруа коснулся различия между Моцартом и Бетховеном, Шопен сказал ему: «Там, где Бетховен темен и где у него, повидимому, недостает единства, причина заключается не в его стремлении к оригинальности, несколько дикой, которой восхищаются, а в том, что он отходит от извечных принципов; Моцарт этого не делает никогда. У него каждая деталь имеет свой путь, в согласии с другими организует песенный строй и в точном соответствии с этим движется. Вот это и есть контрапункт — «punctum contra punctum».

Очень дружеские, хотя и не столь близкие отношения создались у Шопена с Бальзаком, Ламеннэ, четой Виардо и Г. Гейне.

Однако, несмотря на то, что большинство друзей Ж. Санд, ставших и друзьями Шопена, принадлежало, как и она сама, к выдающимся литературным и политическим деятелям, социальным реформаторам, трибунам и борцам, их идеи не имели на Шопена никакого влияния, оставляли его совершенно холодным. Книга П. Леру «О человечестве», подаренная ему автором, в течение двух лет пребывания на ночном столике Шопена оставалась... неразрезанной.

В области политической мысли ему была близка лишь одна идея возрождения его родины, и этой идеей он сумел не только заинтересовать, но и увлечь Ж. Санд. С той же горячностью, с какой она проникалась в свое время литературными интересами Ж. Сандо и А. Мюссэ, парламентской борьбой Мишеля или философскими взглядами Пьера Леру, Ж. Санд, под влиянием Шопена, обратилась к изучению польского вопроса и сблизилась с деятелями польской эмиграции: Мицкевичем, Словацким, Красинским и др. Пылкий и благородный автор «Консуэлло» становится рыцарем польской идеи и преданным другом ее носителей. Она пускает в ход все свое влияние, чтобы помочь Миц-

кевичу поставить на французской сцене его пьесы; пишет восторженную статью о «Дзядах», издает лекции Мицкевича, устраивает его компатриотов, хлопочет, выступает, выручает. Ее отношение к России Николая I, продиктованное не только ее собственными политическими взглядами и симпатиями, но и «польской обидой», очень характерно сказалось в отказе посетить Петербург в ответ на приглашение некого Ленца, посетившего ее в Париже и задавшего вопрос: «Не приедете ли Вы когда-нибудь в Петербург, где Вас так много читают и так высоко почитают?»



Шопен
Медальон работы А. Бови

Бальзак говорил в ту пору, что она «нашпигована поляками».

Духовная близость в сфере этих вопросов, имевших такое большое значение для Шопена, и общее, если не прямое, то косвенное взаимодействие двух гениальных натур в сфере искусства служили надежным цементом для «семейной ассоциации». Отношения Ж. Санд и Шопена при внешних проявлениях обычной дружбы и симпатии становились все более тесными и близкими, являясь насущной потребностью как для одной, так и для другой стороны, особенно для Шопена. Это, конечно, не означает, что при все возраставшей их близости не проявлялись и некоторые основные различия характеров и настроений, смягчавшиеся лишь исключительно деликатностью Шопена или материнской выдержкой и благоразумием Ж. Санд. Что в таких различиях не было недостатка, это красноречиво подтверждают мемуары Ж. Санд, которая об этих различиях говорит как бы мимоходом, может быть, бессознательно и во всяком случае очень деликатно. Из них становится очевидным,

что она часто страдала от обостренной чувствительности Шопена, но в то же время не всегда понимала как его самого, так и его музыку; что их разделяли не только противоположные политические воззрения, но и их темпераменты, которые, точно два плохо совместимых звука, не могли слиться в гармоничное сочетание, а являлись душевным диссонансом, смягчаемым только взаимной снисходительностью. Что Ж. Санд не понимала надлежаще музыки Шопена, ясно видно из ее утверждения, что «придет пора, когда его сочинения оркеструют, ничего не изменяя в их фортепианной партитуре, и тогда все узнают, что этот гений, столь же обширный, столь же совершенный и ученый, как самые великие мастера, которых он усвоил, сохранил свою индивидуальность, еще более чудесную, чем у Баха, более сильную, чем у Бетховена, более драматическую, чем у Вебера. Он все это вместе взятое и в то же время он сам по себе, т. е. некто еще более непринужденный по своему вкусу, более суровый в величии, более трагичный в скорби. Один Моцарт его превосходит...» В этом суждении очень многое грешит значительной дозой дилетантизма, о котором писал Никс и которого не склонен признавать В. Каренин. И дилетантизм этот усматривается отнюдь не в превозношении Моцарта над Бетховеном и Бахом. Не мало корифеев музыкального искусства и критики стояли на такой же точке зрения, базируя свои мнения часто на глубоких и веских основаниях, а раньше других сам Шопен, как позже и наш Чайковский. Несомненным дилетантизмом веет от утверждения, что «придет пора, когда его сочинения оркеструют и тогда все узнают» и т. д. Это утверждение Ж. Санд В. Каренин защищает ссылками на «Сюиту» Балакирева, «Шопениану» Глазунова и оркестровку шопеновских полонезов A-dur и D-dur или его «Траурного марша». Однако и полонезы и марш отнюдь не принадлежат к характерным для творчества Шопена произведениям, от оркестровки они несомненно проигрывают, теряя многое из того, что дает пленительное фортепианное звучание. Что же касается «Сюиты» Балакирева, глазуновской «Шопенианы» или оркестровой «Фантазии на тему прелюда A-dur» С. Носковского, то это больше всего грезы на шопеновские темы, ни в какой мере не расширяющие горизонтов его творческих достижений.

Несмотря на заявление Ж. Санд, что «я понимала его так же, как он сам», в истинности его можно усомниться, тем более, что несколькими строками выше она признает, что «я, может-быть, была для него плохим судьей и советчиком, ибо он советовался со мной, как Мольер со своей служанкой». Уже на Майорке, следовательно в самой романтической фазе их отношений, Шопену не раз приходилось останавливать попытки его возлюбленной внушить ему те или иные музыкальные замыслы. Когда она однажды заговорила о «подражательной гармонии» одного из прелюдов, он просто рассердился на нее. «Изо всех сил он обрушивался на нелепость таких подражаний, способных только позабавить слух». Таких случаев, следует думать, бывало немало. Несмотря на общую ее музыкальность, Ж. Санд часто являлась «судьей неправедным» для Шопена как композитора, и это вызывало в нем естественное раздражение. А раздражителен он был необычайно, болезненно, что

сильнее всех других чувствовала Ж. Санд. «Милый, веселый, очаровательный в обществе, Шопен не раз доводил до отчаяния людей, которые находились с ним в более близких отношениях. Друг верный и исполненный рыцарства, он в свободные минуты блеском своего остроумия побеждал наиболее одаренные по натуре умы. Зато, к сожалению, ничье настроение не было таким изменчивым, ничье воображение более фантастичным и чувствительным; невозможно было чем-нибудь его не задеть из-за этой исключительной чувствительности, так же, как невозможно было удовлетворить очень трудные часто требования его сердца. Во всем этом не столько было вины с его стороны, сколько последствий терзавшей его болезни. Точно у человека с заживо содранной кожей, самая ничтожная причина — загнутый лепесток розы, тень пролетающей мухи — выжимали из него ручьи крови».

Однако, как ни тяжелы бывали временами обязанности, которые возлагала на Ж. Санд эта «нежная дружба», было и многое притягательное для нее в этих узах, какая-то сила, которая все больше привязывала ее к Шопену. Этой силой был несомненно его гений.


Чернильница Шопена

Годы между 1839 и 1844 можно считать наиболее благополучными, наиболее счастливыми в жизни Шопена. Здоровье его в эту пору было в сравнительно сносном состоянии, никаких внешних событий, которые могли бы вызывать какие-нибудь потрясения, не было. Маленькие диссонансы взаимоотношений с Ж. Санд не перерастали в серьезные конфликты и не оказывали серьезного влияния на их близость, полную глубокой взаимной привязанности и преданной дружбы. В письме к И. Шатирону,[1] помеченном январем 1840 г., Ж. Санд, излагая причины, побуждающие ее лето этого года провести в Париже, делает такую приписку: «Шопен обнимает тебя. Он попрежнему ангельски добр. Без его деликатной и совершенной дружбы я часто теряла бы всякое мужество». Об этой согревавшей и поддерживавшей ее дружбе Ж. Санд говорит и в ряде других писем. «Шопен все попрежнему покашливает, и попрежнему это самый милый, самый скромный и замкнутый из гениальных людей»,— пишет она брату в феврале того же года. Было бы, однако, заблуждением думать, что дружба была тем единственным содержанием, которое определяло тогдашние отношения Ж. Санд и Шопена. Правда, в своей «Корреспонденции» она тщательно вытравила, в угоду своему сыну Морису, все следы близких уз, связывавших ее с Шопеном, но их сущность не вызывает сомнений. В. Каренин приводит восстановленный им подлинный текст одного из сокращен-

[1] Ипполит Шатирон — молочный брат Ж. Санд, ведавший всеми ее издательскими и хозяйственными делами.

ных в «Корреспонденции», но сохранившегося письма Ж. Санд к Шопену, которое достаточно в этом смысле убедительно.[1]

Жизнь текла относительно ровно и спокойно. Квартира Ж. Санд на улице Пигалль, как всегда, была по вечерам центром, где сходились выдающиеся друзья ее и Шопена и шли постоянные споры об искусстве, политике и науке, изредка прерываемые игрой Шопена.

Об одном из таких вечеров очень красочно рассказывает Ж. Санд в своих «Impressions et souvenirs». Она пошла однажды навестить больного горлом Делякруа, который, несмотря на нездоровье, во все время визита горячо развивал свои теории живописи по поводу художника Энгра и его недавно выставленной картины «Стратонис» и так увлекся в конце спора, что, хотя и больной, решил проводить Ж. Санд до ее дома. Всю дорогу спор продолжался на ту же тему, пока у самых дверей павильона на улице Пигалль оба не сталкиваются с Шопеном. Этому последнему картина не нравилась, поэтому он еще на лестнице принимает участие в споре, утверждая, что действующие лица на ней манерны и лишены истинного чувства, но законченность живописи нравится ему, а что касается красок, то он говорит, что ничего в этом не понимает. Подают обед. За столом Морис просит Делякруа изложить ему теорию рефлексов. Шопен слушает, раскрыв глаза от изумления. Делякруа делает сравнение между тонами живописи и звуками музыки; он сравнивает гармонию, сходство музыкальных тонов и модуляций с рефлексами и гармонией красок. Разговор доходит, наконец, до вопроса о «рефлексах рефлексов». Шопен вертится на стуле. «Дайте мне вздохнуть, — говорит он, — прежде чем вы перейдете к рельефу. Довольно пока и рефлекса. Это остроумно, это ново для меня, но это немножко алхимия». — «Нет, — говорит Делякруа, — это — чистая химия. Тоны можно слагать и разлагать». Но Шопен не слушает уже доводов Делякруа, садится к фортепиано и не видит, что его слушают. Он импровизирует точно по воле случая. Он останавливается. «Ну же, ну же, — восклицает Делякруа, — ведь это не кончено». — «Это и не начато еще. У меня ничего не выходит. Ничего, лишь отблески, тени, абрисы, которые не хотят определиться. Я ищу колорита и не нахожу даже рисунка». — «Вы не найдете одного без другого, — возражает Делякруа, — или вы найдете оба вместе». — «А если я найду лишь лунный свет?» — «Тогда вы найдете рефлекс рефлекса», — говорит Морис.

Эта мысль нравится божественному художнику. Он опять принимается играть, как будто и не начиная вновь, до того рисунок его неясен и как бы туманен... Наши глаза мало-помалу наполняются мягкими оттенками, соответствующими нежным модуляциям, воспринимаемым ухом. А потом звучит и голубой тон, и вот мы в лазури прозрачной ночи...

Звонят. Шопен вздрагивает и останавливается. Я кричу, что меня ни для кого нет дома. «Нет, — говорит Шопен, — для него вы дома». — «Кто это?» — «Мицкевич». — «О, вот уж, конечно, да. Но как же

---

[1] Вл. Каренин, «Ж. Санд», т. II, стр. 471.

вы знаете, что это он?» — «Я не знаю почему, но я уверен в этом, я думал о нем». В самом деле — это Мицкевич. Он дружески жмет всем руки и поскорее усаживается в уголок, прося Шопена продолжать. Шопен продолжает; он играет вдохновенно, чудесно. Но маленький слуга прибегает совершенно растерянный: в доме пожар. Мы бежим посмотреть. В самом деле, загорелось в моей спальной, но время еще не потеряно, мы скоро тушим. Тем не менее, это отнимает у нас слишком час, и тогда мы спрашиваем: «А Мицкевич, где же он?» Его зовут, он не отвечает. Мы возвращаемся в гостиную,— его там нет. Да нет же, он тут, в том самом уголке, где мы его оставили. Лампа потухла,— он этого не заметил; мы очень шумели и возились в двух шагах от него,— он ничего не слыхал и не спросил себя, зачем мы его оставили одного; он даже не знал, что он был один. Он слушал Шопена и... продолжал его слышать. Он уходит, так ни о чем и не сказав ни слова. Шопен провожает Делякруа, который, спустившись в мир действительности, толкует с ним об его английском портном и точно не знает никакой иной на свете заботы, как получить очень теплый костюм, который в то же время не был бы тяжелым.

* * *

При всей антипатии Шопена к публичным выступлениям он все же, уступая настояниям своих многочисленных почитателей, учениц, друзей из светского и артистического мира, а иногда и соображениям материального свойства, давал в год раз-два свой концерт, всегда принимавший характер события, о котором газеты и журналы заблаговременно оповещали своих читателей. О таком концерте в апреле 1841 г. очень подробно рассказывает Лист в своей книге, посвященной Шопену, умалчивая лишь о рецензии, которая им была написана и помещена в «La Gazette musicale». Ее должен был по поручению редакции писать Легувэ, но в антракте между двумя отделениями концерта Лист просил его «уступить ему эту честь». Шопен отнесся к такой перспективе довольно холодно и сказал Легувэ: «Il me donnera un petit royaume dans son empire». [1]

Играл Шопен на этот раз, кроме баллады g-moll, главным образом, свои мелкие вещи: этюды, прелюды, мазурки. Залитый светом концертный зал Плейеля и убранные коврами и цветами лестницы, знаменитые артисты и нарядные дамы, «молитвенная сосредоточенность» и изощренное внимание, с которым аудитория прислушивалась к каждой нотке Шопена,— все это нашло отражение в рецензии Листа, в изысканных фразах выражавшего свой энтузиазм по отношению к тому, кто был «не только превосходным виртуозом и пианистом, постигшим тайны музыкального искусства, не только артистом большой славы, но всем этим вместе и еще чем-то бо́льшим, чем все это, так как это был Шопен». Однако за розами скрывались и шипы. Значительная часть рецензии была посвящена прозрачным намекам на то, что атмосфера, создаваемая вокруг имени Шопена его друзьями, учени-

---

[1] «Он отведет мне маленький уголок в своем царстве».

ками и поклонниками, исключает возможность какой бы то ни было критики. Поэтому «на последнем концерте, среди блестящей публики, собравшейся послушать так долго пребывавшего в молчании поэта, не было ни противоречивых мнений, ни сдержанности, а одно только преклонение на устах у всех».

Изрядной доли иронии, скрывавшейся в этих последних строках, не могли затушевать многочисленные и цветистые комплименты, уснащавшие рецензию Листа. В этом Шопен вполне отдавал себе отчет, что видно из дальнейшего охлаждения, наступившего в их отношениях.

С приближением лета Шопен, как всегда, с нетерпением ждал переезда в деревню, в Ноган. Правда, Ж. Санд уверяла, что интереса к сельской обстановке у него хватало лишь на несколько дней, после чего он начинал скучать по своей парижской жизни, но, если судить по его письмам, пребывание в Ногане было ему приятно и несомненно очень благотворно отражалось на его здоровье, нуждавшемся после ежедневных занятий с учениками и светских развлечений в основательном отдыхе. Деревню Шопен по-своему любил, с ней были связаны отрадные воспоминания его детства, но тяга к сельским просторам и пейзажам не была у него стремлением к непосредственному общению с природой, не была поисками впечатлений, которые она дает, как это было, например, органически необходимо Бетховену, черпавшему так часто свои вдохновения в таком общении. Творческая фантазия Шопена возбуждалась гораздо сильнее от чьего-либо красочного, увлекательного рассказа о картинах природы, чем от близости к ней, и тогда он создавал свои импровизации, о которых Делякруа писал, что «они были смелее самых смелых и ярких его произведений». В деревне он себя чувствовал свободнее, легче, и это отражалось на его настроении, побуждало к творческой работе, для которой в Париже так мало оставалось досуга.

Летом 1841 г. в Ногане было особенно шумно и многолюдно. Среди других гостей находилась и чета Виардо-Гарсиа, что для Шопена представляло особый интерес.

Мужчины отправлялись днем на охоту, Ж. Санд с Полиной Виардо совершали длиннейшие прогулки по ноганским рощам и полям, играли на биллиарде или вели бесконечные разговоры, а по вечерам Шопен проводил с Виардо целые часы за фортепиано, за чтением различных, преимущественно старинных, партитур. Своим удивительным голосом и редким художественным чутьем Виардо воссоздавала стиль и характер прекрасных, но большей частью забытых произведений Палестрины, Порпоры, Кариссими или Монтеверди. Чаще же всего исполнялись Бах и Моцарт, перед «Дон-Жуаном» которого Шопен преклонялся.

Со второй половины лета погода резко изменилась, пошли дожди, стало холодно, приходилось дни проводить в комнате, развлекаться писанием писем к родным, друзьям и невольно много времени отдавать композициям. Хотя Шопен и жаловался в письме к Ю. Фонтане на то, что подолгу сидит «над этой скукой», но результаты творческой работы за лето 1841 г. оказались исключительными. За время с августа по октябрь он написал и закончил целый ряд мелких и крупных произ-

ведений, являющихся за небольшим исключением шедеврами его творчества. Это: прелюд cis-moll, два ноктюрна — c-moll и fis-moll, «Allegro de Concert», «Тарантелла», относительно которой Шопен «имел надежду, что ничего худшего уже так скоро не напишет», баллада As-dur, полонез fis-moll и, наконец, фантазия f-moll. Произведения эти Шопен сейчас же после обработки отсылал Ю. Фонтане для передачи разным издателям — парижским, лейпцигским и венским. Письма, которые сопровождали посылки, носят, как всегда, весьма прозаический, деловой характер, ни одной черточкой, ни одним намеком не отражающий тех состояний духа, в которых Шопен создавал пересылаемые пьесы. Беспокоясь о том, в каком виде они дойдут до издателей, он пишет своему другу: «Ради бога, уважай мои рукописи, не рви их, не замусоливай. Я знаю, что ты на что-либо подобное неспособен, но пишу, потому что люблю эти свои муки творчества... Завтра получишь ноктюрны, а в конце недели баллады и фантазию; раньше я не смогу никак закончить. Перепиши. Твои (копии) останутся в Париже. Если тебе надоедает переписывание, то думай себе в утешение, что делаешь это ради отпущения твоих великих грехов. Я не хотел бы свои паучьи ножки давать какому-нибудь грубому копиисту. Еще раз прошу тебя об этом, так как, если мне придется опять эти 18 страниц написать, я сойду с ума».

В муках творчества рождалась, таким образом, фантазия f-moll — одно из сильнейших и глубочайших произведений Шопена!

Не сразу и не во всем, правда, оно было признано таким некоторыми биографами и критиками Шопена, которые, восторгаясь музыкальным содержанием фантазии, указывали все же на отсутствие в ней единства, органической связи между отдельными частями, на применение целого ряда тем вместо развития главного мотива и т. д.

Такая точка зрения теперь уже является анахронизмом. Создатель новых форм фортепианной музыки, Шопен и фантазии придал форму новую, до него неизвестную, своеобразную по своей архитектонике и внутренней логической связи всех ее элементов. Не сковывая своего замысла обязательными правилами и канонами в отношении формы, Шопен создал музыкальную поэму, родственную его балладам, но в значительно более широком масштабе. Это — эпическое повествование, притом, как почти всегда у Шопена, на темы судеб его родины. Национальный характер фантазии f-moll отметила и немецкая критика. По словам Лейхтентритта, это—eine eminent nationale Dichtung— прекрасное произведение национальной музыки. В качестве такового оно находится в одном ряду с сонатой b-moll, балладами, большими полонезами и др.

Почти одновременно с фантазией был закончен Шопеном и так называемый «трагический» полонез fis-moll, самый могучий из всех шопеновских полонезов по силе выражения и глубине настроения. Психологическая основа этого произведения — восстание 1831 г., его успехи и поражения, связанные с ним пламенные надежды и горькие разочарования. «Основной мотив,— пишет Лист,— зловещ, как час, предшествующий урагану; слышатся как бы возгласы отчаяния, вызов, бро-

шенный всем стихиям. Беспрерывное возвращение тоники в начале каждого такта напоминает канонаду завязавшегося с врагами сражения. Вслед бросаются такт за тактом странные аккорды. У величайших композиторов мы не знаем ничего подобного поразительному эффекту, который производит это место, внезапно прерываемое сельской сценой, мазуркой идиллического стиля, от которой как бы веет запахом мяты и майорана! Однако, не в силах изгладить воспоминания о глубоком горестном чувстве, охватившем слушателя, она, напротив, усиливает ироническим и горьким контрастом тягостные его переживания, и он даже чувствует облегчение, когда возвращается первая фраза и с ней величественное и прискорбное зрелище роковой битвы, свободное, по крайней мере, от докучного сопоставления с наивным и бесславным счастьем».[1]

Баллада As-dur — одно из немногих произведений Шопена, лишенных заметной национальной окраски. Современники и близкие Шопена утверждали, что оно представляет собой рассказ о рейнской русалке Лорелее. Утверждение достаточно правдоподобное, если вслушаться в увлекательные, ласкающие звуки основной мелодии. Таким именно должно было быть пение сирены, подстерегавшей над Рейном неосторожного путника, чтобы увлечь его и погубить в предательских волнах реки. Убеждает в этом все развитие баллады, это все возрастающее беспокойство, ускоряющиеся фигурации в левой руке, необычный поворот к мрачной тональности cis-moll и, наконец, последнее fortissimo, звучащее, как торжествующий крик обольстительницы, низвергшей свою жертву в пучину.

Если в композициях Шопена варшавского периода и парижского до 1839 г. можно было заметить несколько избыточную насыщенность фиоритурами, то с этого времени она постепенно исчезает, голосоведение становится все более тонким и рафинированным, смелость гармонических сочетаний возрастает в исключительной степени. Начиная с сонаты b-moll, все, что было создано Шопеном с 1839 г. и вплоть до 1846 г., представляло собой уже зенит его композиторской деятельности. Творческие импульсы попрежнему рождались в глубинах духа, всегда пог[illegible]о мыслью о родине, пламенной любовью к ней и тоской по б[illegible], но их музыкальное выражение приобрело, под несомненным в[illegible]ием той умственной и артистической среды, в которой Шопен жи[illegible], черты особенной глубины и изощренного мастерства.

Очень характерным для всего парижского периода шопеновского творчества является тот факт, что он не делал попыток писать для фортепиано с оркестром. Он даже не выступает публично с произведениями, для которых писал оркестровые сопровождения. Фортепиано — и только оно одно — остается той музыкальной стихией, в которой он чувствует себя властелином своих идей и средств.

Большой успех традиционного концерта Шопена, о котором очень интересную и яркую рецензию в «Journal de Debats» поместил Берлиоз, был для Шопена омрачен постигшей его бедой. Весной он похоронил своего близкого друга — доктора Матушинского. Для Шопена

[1] Лист, «Ф. Шопен», Музгиз, Москва, 1937 г., стр. 60.

эта смерть была очень чувствительным ударом. В течение долгого времени живя с ним вместе, он так привык к его обществу, к тому, что не испытывал одиночества в своей квартире, что в любой момент мог воспользоваться и медицинским и дружеским советом своего близкого товарища и друга, что, когда «милый Ясь» уснул навеки, Шопен никак



Шопен
Скульптура работы Ж. Клезенже

не мог с этим примириться. Ж. Санд, пытавшаяся всеми средствами смягчить остроту его душевного состояния, оказалась бессильной. В довершение всего он испытывал какой-то панический ужас при виде трупа, хотя это были смертные останки его друга, так что пришлось спешить с похоронами и тем хоть сколько-нибудь пощадить нервы Шопена, ни за что не хотевшего перешагнуть порог своей квартиры, так как в ней умер Матушинский. Связанная разного рода литературными обязательствами, Ж. Санд предпочла бы еще остаться на некото-

рое время в Париже, но душевное состояние Шопена настоятельно требовало скорейшего отъезда в деревню, и она без колебаний покинула с ним Париж еще в конце апреля. Несмотря на дождливую погоду, длившуюся весь май, Шопен довольно быстро оправился в Ногане и обрел относительное душевное спокойствие, чему немало способствовало и длительное пребывание там Э. Делякруа, с которым он проводил много времени в оживленных разговорах и спорах о музыке и искусстве. Ж. Санд работала над «Консуэлло» — романом, в котором особенно рельефно отразилось влияние на ее творчество Шопена и той музыкально-художественной атмосферы, которая со времени сближения с ним воцарилась в ее доме на улице Пигалль и в Ногане. Консуэлло как артистка — живой образ Полины Виардо, с которой Ж. Санд списала свою героиню, а все рассуждения на музыкальные темы других персонажей романа: Порпоры, Альберта и др. являются блестящими парафразами тех споров и бесед, перемежавшихся с импровизациями Шопена или пением Виардо, свидетелем и участником которых была Ж. Санд.

Шопен начал и закончил изящное, несколько в салонном стиле Impromptu Ges-dur и свою последнюю балладу f-moll, наиболее яркую и глубокую из всех четырех. Свежесть и оригинальность мотивов, мастерство их разработки, рафинированная гармония, чудесные модуляции, лиризм и драматизм — все это в изобилии наполняет это волнующее и пленительное произведение, от первых его семи тактов (к фермате в C-dur), сразу создающих соответствующее настроение, до страстной и труднейшей коды.

Это лето прошло для Шопена с заметной пользой для его здоровья. Он несколько окреп, принимал деятельное участие в общих прогулках, в играх молодежи, развлекая свою любимицу, дочь Ж. Санд Соланж, четырнадцатилетнюю, очень своенравную девочку, которую, по словам матери, «портил своим баловством», много, как всегда, музицировал с Виардо и чувствовал себя в общем хорошо, довольный Ноганом и своим окружением. Из письма Делякруа к одному из своих друзей, относящегося к лету 1842 г., видно, что обстановка в Ногане была действительно весьма благоприятной и для отдыха и для спокойной работы. «Местность здесь,— писал Делякруа,— очень живописная, а гости, по мне, не могут быть более приятными. Если мы не вместе за обедом, завтраком, биллиардом или на прогулке, то каждый сидит у себя в комнате на диване с книжкой в руках. Иногда к нам долетают через открытые в сад окна звуки музыки Шопена, который работает у себя, и смешиваются с пением соловьев и благоуханием роз».

Так как в прежней своей квартире после смерти Матушинского Шопен ни за что не хотел оставаться, то начало сезона 1842/43 г. ознаменовалось раньше всего переездом на новую квартиру в Орлеанском сквере, рядом с домом, где жила приятельница Ж. Санд — Марлиани. По другую сторону того же дома поселилась Ж. Санд. Все три квартиры образовали нечто вроде фаланстера, в котором в сущности все жили вместе.

В этом фаланстере, — как писала Ж. Санд, — «взаимная свобода гарантирована гораздо больше, чем у фурьеристов». Наибольшая заслуга в организации маленькой коммуны принадлежала Марлиани, которая согласилась кормить у себя всю компанию, так что к завтраку и обеду все сходились у нее на квартире. По вечерам же все, кто был свободен от каких-либо экстренных приглашений, концертов или собраний, собирались либо у Ж. Санд для беседы или игры на биллиарде, либо у Шопена, если у него являлась охота играть на фортепиано. Все это в обстановке большого города было очень привлекательно, так как напоминало до известной степени свободную жизнь в деревне, в Ногане.

Вторым событием было публичное выступление необычайно одаренного ученика Шопена, двенадцатилетнего Фильтча, исполнившего один из концертов своего учителя. Шопен чрезвычайно гордился исключительно талантливым мальчиком и очень радовался его успехам.

Через несколько недель после этого концерта вышло из печати одновременно у Шлезингера в Париже и у Гофмейстера в Лейпциге Impromptu Ges-dur под ор. 51 и баллада f-moll у Брейткопфа и Гертля под ор. 52. Это были наиболее значительные факты в жизни Шопена этого периода. Все остальное шло обычным порядком: много уроков, много визитов, немного театра и концертов, от поры до времени неприятное недомогание и, как всегда, больные, сверхчувствительные нервы. Зато лето в Ногане вновь принесло две большие композиции.

Первая — Grande polonaise As-dur ор. 53, наиболее блестящий из всех полонезов Шопена, полный энергии, мужественной силы, величия и покоряющей властности одухотворенного ритма. Замечательно его вступление, эти несколько тактов, в которых одна и та же фраза ширится и повторяется с все возрастающей силой, точно подготовляя к свершению какого-то необычайного действия, после чего на широких бросках октавами в мощном аккомпанементе вырывается первый огненный и блестящий мотив полонеза. По некоторым утверждениям, он является музыкальной картиной битвы под Гроховом. Батальные элементы действительно легко ощутимы в этом полонезе-рапсодии, особенно в трио (E-dur), где нарастание crescendo в басовых фигурах создает впечатление надвигающихся все ближе и ближе колонн вооруженных воинов, топота коней, грохота орудий и лязга скрестившихся сабель.

Вторая композиция — скерцо E-dur, самое спокойное по настроению и наименее фантастическое из всех четырех, написанных Шопеном.

Обе пьесы вышли в свет в декабре 1843 г., а спустя месяц Шопен закончил и кружевную свою Berceuse, эту меланхолическую, нежную элегию с ее волшебными эфирными вариациями.

Вскоре после этого он заболел и притом настолько серьезно, что довольно долго был лишен возможности выходить из дому. Г. Гейне отметил это обстоятельство в своей корреспонденции в «Augsburger Algemeine Zeitung» о весеннем музыкальном сезоне в Париже. опове-

щая немецких читателей, что «поэт фортепиано» Шопен, к сожалению, эту зиму хворал и был недоступен для слушателей». С наступлением весны он, однако, настолько поправился, что принял даже участие в камерном концерте, в котором исполнялись Adagio и Finale из симфонии A-dur Бетховена в переложении для четырех роялей, и посещал в Одеоне репетиции Антигоны с музыкой Мендельсона, не предчувствуя того тяжелого удара, который его ожидал.

В мае 1844 г. умер в Варшаве на 75-м году жизни Н. Шопен, «оставив,— как писал «Курьер Варшавский»,— в безутешном горе жену, двух дочерей и единственного сына — гордость нашей родины и того высокого искусства, которым он удивляет всю Европу». Шопен внешне перенес этот удар стоически, «спокойно», как он подчеркивал это в письмах к родным, зная, как там боялись за его здоровье, боялись последствий того впечатления, которое на него могла произвести весть о смерти отца. Если бы, однако, не внимание, нежная преданность и чисто материнская заботливость Ж. Санд, обрушившееся горе могло бы совершенно подорвать его хрупкие силы. Впервые за время их близости она обращается с письмами к родным Шопена. «Я не стану Вам говорить,— пишет она его матери,— что ваше несчастие так же сильно поразило меня, как если бы я лично знала того прекрасного человека, которого Вы оплакиваете. Моя симпатия, как бы она ни была искренна, не может смягчить этого жестокого удара, но я знаю, что говоря вам, что я посвящу жизнь вашему сыну и смотрю на него как на своего собственного, я вас хотя в этом отношении отчасти успокою. Вот поэтому-то я и взяла на себя смелость написать вам, чтобы сказать, что я вам глубоко предана, как обожаемой матери моего самого дорогого друга».

Когда Шопен получил извещение о предстоящем приезде в Париж старшей его сестры Людвики с мужем, Ж. Санд сейчас же написала ей сердечное письмо, в котором просила рассчитывать на ее самое радушное гостеприимство и в Париже и в Ногане. «Вы найдете моего дорогого мальчика очень хилым и переменившимся с той поры, что вы его не видали. Но не будьте все же слишком напуганы его здоровьем. Оно держится без серьезных ухудшений вот уже более шести лет, как я его вижу ежедневно. Каждое утро довольно сильный припадок кашля, каждую зиму два или три сильных приступа болезни, продолжающихся по два или три дня, по временам нервные боли — вот его обычное состояние. В общем легкие его здоровы, а в его деликатном организме нет никаких повреждений. Я все надеюсь, что с течением времени этот организм укрепится, но во всяком случае уверена, что при правильной жизни и заботах о нем он проживет, как и всякий другой. Счастье увидеть вас, хотя и смешанное с глубоким и грустным волнением, которое может быть и сломит его в первый день, тем не менее будет для него благотворным, и я так за него счастлива, что благословляю вас за принятое вами решение». «Что до меня касается, я сделала все от меня зависящее для того, чтобы смягчить эту жестокую утрату, и хотя я не могла его заставить забыть ее, но

имею хоть то утешение, что дала и внушила ему такую привязанность, какая только возможна после вашей взаимной привязанности».

Встреча с родными в Париже, а затем совместное пребывание с ними в Ногане, легко и сразу установившиеся между ними и Ж. Санд сердечные, дружеские отношения,— все это было большой радостью для Шопена и в то же время оказало благотворное влияние на его физическое состояние. «Уверяю вас, что вы самый лучший доктор, какого только он когда-либо имел,— писала Ж. Санд сестре Шопена после ее отъезда в Варшаву,— так как стоит лишь с ним поговорить о вас, как это уже возвращает ему любовь к жизни».

Несмотря на естественную тоску, которую Шопен испытывал после отъезда своих близких, он был настолько бодр в это лето и хорошо настроен, что не только ни разу не прихворнул, но и энергично работал, написал два прелестных ноктюрна, три мазурки и сделал первые наброски сонаты h-moll. Отношения с Ж. Санд никогда не были более глубокими, полными взаимного интереса, нежной и непрестанной заботы друг о друге, как в эту пору. Лето и осень 1844 г. — как бы кульминационный пункт их глубокой привязанности и плодотворного духовного общения, соединявших творца прелюдов и автора «Консуэлло». Их письма друг к другу за это время или к своим друзьям полны нежного внимания и трогательной заботливости, глубокого интереса не только к мыслям, идеям и вдохновениям одной или другого, но и к мелочам повседневной жизни, а вместе с тем и преклонением перед творческим подвигом каждого из них.

В письме к Марлиани, когда Шопен некоторое время оставался в Париже без нее, Ж. Санд пишет: «Я все-таки надеюсь на вас, что Вы предупредите меня, если бы Шопен был болен, потому что я все брошу, чтобы поехать ухаживать за ним». Одновременно она о том же пишет ученице Шопена де-Розьер: «Ступайте туда под тем или иным предлогом, чтобы понаблюдать за моим вышеуказанным Шопеном, чтобы узнать, завтракал ли он, не забывает ли он об этом, и чтобы донести мне на него в случае, если бы он относительно здоровья вел себя, как... Он теперь здоров, потому что ведет правильную жизнь. Дай боже, чтобы он не стал поступать по-иному в Париже, но я надеюсь на Вас... что Вы известите меня, если бы он заболел, ибо я все брошу и поеду к нему». В одном письме к Морису, который уезжал вместе с Шопеном в Париж, она беспокоится, не было ли Шопену «холодно и неудобно». В другом заявляет, что «я больше испытываю жажды по тебе и Шопенчику, чем по всему остальному, и вторично не переживу беспокойства, зная, что вы оба одновременно больны». В одном из неизданных ее писем к Марлиани все это сформулировано в одной фразе: «Я не могу жить без забот о Шопене, так как в них мое счастье и жизнь». В десятках других посланий к де-Розьер, Шарлю Понси и др. друзьям можно найти восхищенные строки о том, что «Шопен опять написал дивные вещи», об «его ангельской доброте», «его детски чистой душе», о «шедеврах, которые Шопен повез в Париж», и т. д. В то же время Ж. Санд не создавала

ни одного произведения, которое бы Шопен не прочел строка за строкой в рукописи на ее письменном столе и по поводу которого она не обменялась бы с ним мнениями. Особенно все вопросы, касавшиеся музыки, о которой она часто писала в своих романах, проходили через фильтр шопеновской критики и носят на себе отпечаток его взглядов. Так, в «Консуэлло», как уже было сказано выше, отразились идеи Шопена в сфере национальной музыки, в «Воспоминаниях и впечатлениях» — его мысли о программной музыке и т. д.

Таким же было отношение Шопена к его гениальной подруге.

Вот отрывок из неизданного его письма, относящегося к концу 1843 г. и опубликованного В. Карениным: «Мы получили от вас добрые вести и счастливы, что вы довольны. Все, что вы делаете, должно быть великим и прекрасным, и если вам не пишут о том, что вы делаете, то это не потому, что это бы нас мало интересовало. Морис вчера послал вам ящик. До завтра. Думайте о ваших стариках. Ш.».

Заботливостью и вниманием проникнуто и письмо Шопена от 6 декабря 1844 г. «Я только что получил Ваше прекрасное письмо. Здесь идет такой снег, что я очень рад, что Вы не в дороге, и упрекаю себя, что, быть может, внушил Вам мысль поехать на почтовых по этой погоде. Ваше решение выждать несколько дней мне кажется наилучшим, и для меня будет более времени натопить Ваши комнаты. Главное — не следует Вам пускаться в дорогу, ожидая впереди страдания. Ваш садик весь в белых цветах (boules de neige), в сахаре, в лебяжьем пуху, в горностае, в сметане, в руках Соланж, в зубах Мориса. Печники только что пришли, потому что я не решался слишком много топить без них. Ваше платье будет из черного левантина, лучше чего не может быть. Я его выбрал по вашему приказанию. Портниха унесла его со всеми Вашими указаниями. Она нашла, что материя очень хороша, простая, но хорошо носится и изящна. Я думаю, что Вы будете довольны. Все было обдумано, предусмотрено с портнихой, которая хочет постараться». «Поберегите себя, не уставайте слишком с укладкой. До завтра — до нового письма, если позволите, — Ваш более чем когда-либо старый и весьма и чрезвычайно и невероятно старый Ш.». Ученица Шопена де-Розьер сообщала из Ногана своему другу А. Водзинскому:[1] «Вчера г-жа Санд пробыла до обеда в постели. Вот тогда-то надо видеть Шопена при исполнении его обязанностей сиделки, усердной, изобретательной и верной. Несмотря на его характер, она не найдет другую такую Шипетту...»[2]

Начиная с совместной жизни на Майорке и во все последующие годы, Шопен всегда первой Ж. Санд проигрывал все свои новые произведения, и нет ни одного его биографа, который не подтверждал бы этого глубокого и неизменного их интереса друг к другу, благотворного взаимодействия двух гениальных художественных натур. Даже наименее расположенный к «Байрону в юбке» Никс писал: «Как только заходит речь о связи Шопена с Ж. Санд, так по большей

[1] Брат М. Водзинской и приятель Шопена.
[2] Ж. Санд часто называла Шопена «Шип-Шип».

части слышишь лишь о горе и мало или ничего о том блаженстве и счастье, которое ему досталось». «Для того, чтобы познакомиться с более приятной стороны с Ж. Санд, надо перенестись в ее гостиную. Луи Эно рассказывает, что когда она бывала с Шопеном, то имела обыкновение думать вслух,— это был ее способ болтать. Однажды вечером она стала говорить о прелести мирной деревенской жизни и, перенеся свое любимое Берри в Орлеанский сквер, набросала картину, полную очарования и незатейливой красоты настоящей деревенской идиллии. «Как вы прекрасно рассказали»,— заметил Шопен. «Вы находите? — спросила она.— Ну, хорошо, переложите меня на музыку...» Тогда Шопен съимпровизировал настоящую пасторальную симфонию; она же стала подле него, мягко положила ему руку на плечо и приговаривала: «Ну, смелее, бархатные пальцы...»

Тот же Никс приводит один из вариантов происхождения вальса Des-dur (op. 64). «У Ж. Санд была маленькая собачка, которая имела обыкновение вертеться, стараясь поймать себя за хвост. Раз вечером, когда она этим была занята, Ж. Санд сказала Шопену: «Если бы у меня был ваш талант, я написала бы фортепианную пьесу на тему об этой собачке». Шопен сел за фортепиано и съимпровизировал прелестный вальс в Des-dur, получивший название «Valse du petit chien».

Таких и иных доказательств душевной и духовной близости мы находим множество как у биографов Шопена, так и у Ж. Санд. И своего наибольшего развития эта близость достигла в лето и осень 1844 г., когда Шопен писал сонату h-moll, а Ж. Санд работала над «Изидорой», когда вместе с ним она переживала его потерю, как свою собственную, и радость свидания с сестрой, как свой праздник. Но в эту же пору, особенно с зимы 1844 г., обозначились уже более рельефно и те линии расхождения, которые постепенно образовывали все более глубокие трещины в их отношениях и сулили мало отрадного.

Ж. Санд в «Истории моей жизни» говорит, что «если в Шопене произошли тогда какие-либо перемены, то причины этого надо искать в двух тяжелых утратах, которые он понес и которые подорвали его здоровье». Конечно, болезненное состояние могло явиться одной из причин тех диссонансов, которые все громче врывались в гармонию «дружеского семейного союза», но лишь одной из них и притом наименее важной. Гораздо хуже обстояло дело с взаимоотношениями всех вольных и невольных членов этого союза. В этом отношении положение в семье Ж. Санд резко изменилось к худшему с окончанием ее дочерью Соланж пансиона и возвращением домой. Натура по-своему привлекательная, но крайне своенравная, несдержанная, себялюбивая, не признававшая никаких моральных принципов, когда дело касалось удовлетворения ее капризов и желаний, не лишенная прекрасных порывов, но еще больше злых инстинктов, «дикий цветок» (une fleur sauvage), по определению хорошо ее знавшей матери, Соланж уже в 15 лет вызывала серьезную тревогу Ж. Санд за ее будущее. Она пыталась оказывать на нее влияние, рассчитывая в этом отношении и на Шопена, но вместо помощи чаще всего встречала противодействие. Причины этого заключались в том, что Со-

ланж отлично умела пользоваться теми его слабостями, привычками, симпатиями и антипатиями, которые сама разделяла и в которых они оба сходились. Так, например, «оба не любили Мориса, оба не выносили Огюстины Бро,[1] оба питали большую слабость к внешнему декоруму, светским манерам, элегантным костюмам, и обоих коробило отсутствие этого у многих обитателей и посетителей Ногана». Кроме того кокетство Соланж с Шопеном отнюдь не было вполне невинного свойства, и относился он к ней гораздо нежнее, чем к дочери любимой женщины, а это создавало положение, которое В. Каренин называет «странным, неестественным, отталкивающим» и которое увеличивало и осложняло и без того частые и неприятные столкновения из-за Соланж, ее характера и выходок.

С другой стороны, по мере того как сын Ж. Санд Морис из мальчика превращался во взрослого человека, которому известно было положение Шопена в семье, отношения их беспрерывно ухудшались. Недружелюбное чувство Мориса к Шопену все возрастало, он ревновал к нему свою мать и не прощал ему всех тех столкновений, которые происходили между Ж. Санд и Шопеном, чаще всего на почве ревнивой подозрительности последнего. В то время, когда она, как мудрая и любящая женщина, умела не только понимать некоторые предрассудки или неровности неуравновешенной и нервной натуры своего гениального друга, но и прощать их, Морис каждый раз выходил из себя и проявлял свой протест в резкой, а иногда и вызывающей форме. К концу 1844 г. стычки двух лагерей — Шопена и Соланж, с одной стороны, и Ж. Санд с Морисом, с другой — становятся частым, слишком частым явлением, которое должно было, в связи с другими не менее серьезными причинами, принести раньше или позже печальные результаты. Все же это были лишь первые зарницы надвигающейся, но еще далекой бури. Дальнейший ее темп зависел от обстоятельств.

Глава X

РАЗРЫВ С Ж. САНД. ПОЕЗДКА В АНГЛИЮ. СМЕРТЬ

Зима 1844/45 г. была очень суровой, но прошла она для здоровья Шопена без особенно губительных последствий только благодаря его осторожности и заботам Ж. Санд. Однако процесс в легких прогрессировал, проявляясь за зиму в острых катарах, которые сильно ослабили его хрупкий организм. После обычного приступа кашля по утрам, он чувствовал себя впрочем довольно сносно, давал, как всегда, уроки и даже не отказывался от визитов к своим светским знакомым. Так прошла вся зима.

«Наш дорогой Фредерик,— писала Ж. Санд сестре Шопена,— отнюдь не болен и все время занят уроками, по моему мнению, даже

[1] Кузина Ж. Санд.

слишком. С другой стороны, бездеятельность плохо уживается с его подвижным и нервным характером. Однако очень скоро я похищу его у боготворящих его учениц и отвезу в Ноган, где, понятно, ему придется много есть, много спать и мало сочинять».

В мае Ж. Санд удалось Шопена «похитить» у его учениц. Он вместе с ее семьей переехал в Ноган. Настроение его, однако, в это лето уже значительно отличалось от того, каким оно бывало раньше. Из гостей Ж. Санд, а их было всегда много, его никто не интересовал, кроме Виардо, которая на этот раз пробыла в Ногане очень недолго, и Делякруа, с которым он себя чувствовал как ни с кем другим. Никто не понимал его так, как Делякруа, и ни с кем не любил он так вести беседы, как с ним. «Это один из чудеснейших артистов,— писал Шопен Франкому.— Я пережил с ним восхитительные часы. Он обожает Моцарта и знает все его оперы на память». Повидимому именно в это лето 1845 г. Делякруа нарисовал и знаменитый портрет Шопена, единственный, отражающий творческий дух шопеновского гения, достойный великого музыканта и дающий о нем верное представление.

Вне бесед с Делякруа Шопен почти все время проводил в своей комнате. «Странно мне как-то здесь в этом году,— писал он родным,— играю мало, потому что фортепиано мое расстроено; пишу еще меньше, и оттого вы так давно от меня ничего не имеете. Я всегда одной ногой у вас, другой — в соседней комнате, где работает хозяйка дома, но не у себя в данный момент, а в каком-то странном пространстве. Вероятно это и есть так называемые espaces imaginaires, [1] но я этого не стыжусь... Так вот, плохо видя что впереди, я написал три мазурки, которые наверное выйдут в Берлине...»

Кроме этих мазурок — a-moll, As-dur и fis-moll, вышедших под ор. 59, Шопен написал в это лето также баркароллу, музыку к двум песням Б. Залесского, вчерне сонату с виолончелью и полонез-фантазию.

Не все это было закончено в Ногане, так как писалось ему довольно трудно. Тем не менее он ежедневно по нескольку часов оставался в своей комнате, в этих espaces imaginaires, согнувшись над нотной бумагой. «Не знаю, как это выходит, но ничего порядочного не могу сделать, а между тем не ленюсь, не слоняюсь из угла в угол, как с вами, напротив по целым дням и вечерам сижу у себя. Должен, однако, закончить некоторые рукописи перед отъездом отсюда, потому что зимой сочинять не могу. После вашего отъезда я только эту сонату написал. [2] Теперь, кроме новых мазурок, у меня нет ничего готового для печати, а нужно». [3] Обработка начатых произведений давалась ему теперь не легко. Несмотря на большие усилия, он никак не мог придать окончательной формы начатым композициям, и это вызывало в нем сильнейшее раздражение, доводя моментами до отчаяния. Об этих его творческих муках, свидетелем которых в Ногане всегда бывала Ж. Санд, она рассказывает в «Истории моей жизни»:

[1] Воображаемые пространства.
[2] Соната h-moll.
[3] Письмо к родным от 1 октября 1845 г.

«Он по шести недель проводил над одной страницей с тем, чтобы в конце концов написать ее вновь так, как набросал по первому наитию. Я в течение долгого времени могла влиять на него, заставляя его доверять этому первому веянию вдохновения. Но, когда он более не был склонен верить мне, он кротко упрекал меня, что я его балую и недостаточно строга к нему. Я старалась его развлекать, заставляла делать прогулки». «Но не всегда можно было уговорить его покинуть это фортепиано, которое чаще бывало его мучением, чем радостью, и мало-помалу он стал проявлять раздражение, когда я мешала ему. Я не решалась настаивать. Шопен в гневе был страшен, и так как со мною он всегда сдерживался, то казалось, что вот-вот он задохнется или умрет.» Это печальное обстоятельство, что он более не склонен был верить Ж. Санд, что случались минуты, когда ему приходилось делать над собою тяжелые усилия, чтобы сдержаться в ее присутствии и не разразиться гневом — одна из причин, почему бывали дни, когда он не покидал своей комнаты. Не потому, что такого уединения требовали его творческие занятия, а, главным образом, для того, чтобы не видеть всех тех — особенно Мориса и Огюстину, которые раздражали его своим видом и своими делами, кто нервировал его больше всего и обрекал на одиночество в среде семьи и друзей его подруги, в отношениях с которой также постепенно рушились какие-то внутренние скрепы.

Не это ли настроение побудило Шопена остановиться на стихах Б. Залесского:

Уж нет того, что нужно мне,
В душе давно тоскливо и уныло.
Нет солнца моего, нет неба,
Как нет всего, чем сердце жило,

— чтобы убрать их в музыкальный наряд?

Впрочем, внешне все оставалось как будто попрежнему. Если судить по письмам Шопена и особенно Ж. Санд к его родным, все обстояло между ними вполне благополучно. Однако, несмотря на всю обманчивость внешне соблюдаемой гармонии, даже между друзьями Шопена стали возникать и распространяться слухи о том, что отношения между ним и Ж. Санд проходят полосу какого-то кризиса, что они ухудшились в последнее время. Эти слухи дошли и до Варшавы. На осторожный запрос оттуда Шопен категорически опроверг «злые сплетни». «Есть много людей, которые не могут спокойно видеть счастье». К сожалению, эти слухи заключали в себе и немало правды. С тех пор как Морис и Огюстина, к которым Шопен чувствовал все возраставшую антипатию, составили в доме как бы безмолвный оборонительно-наступательный союз против него и Соланж, все чаще стали проявляться и заметные диссонансы между Шопеном и Ж. Санд, которая покровительствовала Морису и Огюстине. Это отнюдь не означало, что между ними происходили какие-нибудь ссоры или недоразумения. Шопен всегда проявлял величайшую деликатность в отношении Ж. Санд, даже тогда, когда не разделял ее мнений или держался противоположного взгляда в каком-нибудь вопросе, но только

таких вопросов становилось, к сожалению, с каждым днем все больше, что само по себе уже являлось диссонансом. До споров, однако, дело не доходило. «Мы никогда друг друга ни в чем не упрекнули,— говорит Ж. Санд,— или, вернее сказать, лишь раз, и, увы, это было в первый и последний раз. Такая великая привязанность должна была разбиться, а не утратиться среди недостойных ее столкновений. Но если Шопен был относительно меня воплощенным вниманием, преданностью, любезностью, услужливостью и уважением, то это еще не значит, что он еще не отрекся от неровностей своего характера относительно тех, кто окружал меня. С ними неровность его души, то великодушной, то капризной, вполне проявлялась, вечно переходя от очарования к отвращению, и обратно...»

Больше всех это чувствовали на себе Морис и Огюстина, которые, не любя Шопена, как и он их, с той разницей, что они меньше скрывали свое нерасположение, чем он, пользовались каждой возможностью, чтобы сделать ему неприятное. Это производило свое действие, обостряло взаимную антипатию и постепенно, но беспрестанно насыщало весь дом электричеством, предвещавшим близкую грозу. Наряду с очень натянутыми отношениями между Шопеном, Морисом и Огюстиной, такой атмосфере немало способствовала и нежная, пожалуй, слишком нежная дружба между Шопеном и Соланж, которая не могла оставаться совершенно незамеченной для Ж. Санд и не наводить ее на некоторые размышления. Семнадцатилетняя Соланж была «хороша как утро», а ее кокетство и слабость Шопена к «хорошеньким ученицам» могли постепенно придать этой взаимной симпатии характер иного чувства, последствия которого не могли бы не вызвать естественного беспокойства Ж. Санд. До этого дело не дошло, но источники того электричества, которое готовило бурю, находились также и здесь, в этой дружбе Шопена с кокетливой и предприимчивой Соланж.

Когда все письма Ж. Санд к Шопену были утеряны после его смерти, а затем случайно найдены в Австрии Дюма-сыном и ей возвращены, она написала Дюма письмо, в котором имеются такие строки: «Я говорила тогда моему бедному другу все то, что говорю теперь моему сыну. Когда дочь моя заставляла меня страдать из-за своего высокомерия и резкостей характера избалованного ребенка, я жаловалась на это своему другому «я»... Но эти фамильярные откровенности могут приобрести важное значение в иных недоброжелательных глазах, и я бы очень страдала, если бы должна была перед всеми открыть эту таинственную книгу моей интимной жизни на той странице, где так часто с улыбкой, смешанной со слезами, написано имя моей дочери».

К этому клубку гипертрофированных симпатий, с одной стороны, и возраставших антипатий, с другой,— который завязался в отношениях между членами «семейной ассоциации», надо прибавить и значительную внутреннюю эволюцию того чувства, которое связывало Ж. Санд с Шопеном и которое несомненно претерпело уже серьезные изменения. Начиная с 1844 г. здоровье Шопена не всегда заметно, но неуклонно шло под гору. Роль возлюбленной постепенно вытеснялась для Ж. Санд ролью сестры милосердия, и, наконец, вытеснила оконча-

тельно. Для Ж. Санд такая эволюция была в известной мере естественной. Ее глубокая привязанность и интерес к своему гениальному другу делали ее сестрой преданной, заботливой и нежной, хотя и не влюбленной, как это было раньше. Для Шопена эта эволюция была источником терзаний, так как страстное чувство его к «черноокой Авроре» болезнь не ослабляла, а усиливала, росли его подозрительность, ревность и раздражительность, проявлявшиеся все чаще и становившиеся все тягостней для другой стороны.

Осенью этого именно года Ж. Санд начала и в течение зимы закончила роман «Лукреция Флориани», в котором отразила, как в зеркале, всю эпопею своей близости с Шопеном и подвела итоги тому внутреннему моральному разрыву, который обозначился тогда уже достаточно ясно.

В свое время «Лукрецию», хотя она и представляет собой образец тонкого психологического анализа взаимоотношений действующих лиц, причисляли к более слабым произведениям Ж. Санд, но у Шопена были особые основания не восхищаться романом. Не подлежит сомнению, хотя Ж. Санд и пыталась это оспаривать, что насколько «знаменитая драматическая артистка» Лукреция Флориани — героиня романа — является поразительно точным, мастерски обрисованным портретом самой Ж. Санд, настолько же «благородный неврастеник» принц Кароль Росвальд — герой — является не менее поразительно схожим, тонко отделанным портретом Шопена со всей исключительностью его гениальной натуры, аристократизмом, некоторой нетерпимостью ума, замкнутостью и грациозной, но чисто внешней любезностью. Читая «Лукрецию Флориани» и зная, при каких обстоятельствах она была написана, нельзя не притти к выводу, что Ж. Санд в этом романе верно передала все перипетии своей близости с Шопеном, и хотя в действительности многое происходило совершенно иначе, однако, как общая психологическая характеристика их отношений, как проникновенный анализ этого любовного конфликта, роман является литературным отражением всего того, что связывало Шопена с Ж. Санд с 1838 по 1846 г.

Кое-кто из недоброжелателей Ж. Санд, как, например, гр. д'Агу, а также из аристократических друзей Шопена, не прощавших ему близости с «социалисткой», пытались объявить «Лукрецию» памфлетом, направленным против него, чтобы этим путем порвать начинавшие тяготить цепи дружбы, а нарисованный Ж. Санд портрет—карикатурой на Шопена, что ни в какой мере не отвечает действительности. Портрет отличается не только удивительным сходством, но и очень привлекателен, ни в чем не преуменьшает симпатичных черт оригинала, его исключительных качеств и редкого благородства. Одинаково объективно отмечены, однако, и его недостатки, все то, что в нем было болезненного, нервозного, сверхчувствительного, т. е. типически неврастеничного. Это Ж. Санд изобразила в правдивом освещении, и этого поставить ей в вину нельзя. «Она рисовала портрет и как портретистка блестяще выполнила свою задачу. И если пытаться проникнуть в наиболее сокровенные тайники души Шопена, то необходимо

добросовестно изучать «Лукрецию Флориани», в которой сложная и изощренная психика гениального творца прелюдов отражается, как в зеркале».[1]

Увидел ли в нем свое отражение Шопен? В этом нет никаких сомнений. Ж. Санд, тщетно пытаясь доказать, что «Лукреция» не списана с жизни, утверждала, что Шопену, который ежедневно прочитывал лежавшую на ее письменном столе рукопись романа, и в голову не приходило предположение, что он и принц Кароль — одно лицо.

Так ли было на самом деле?

Вряд ли кто-нибудь другой, кроме Шопена, мог заметить в романе множество черт и деталей, недоступных для обыкновенного читателя, которые Ж. Санд могла взять только с натуры, из непосредственного наблюдения, и которые Шопену были слишком хорошо известны. То, что для всего мира было покрыто тайной, не могло быть тайной для Шопена, который, читая «Лукрецию Флориани», прекрасно мог отличить в ней правду от вымысла, действительность от беллетристической фантазии. «Он только глубоко затаил в себе все свои мысли на этот счет, делая вид, что ни о чем не догадывается. Это было его тактикой, одинаково тонкой, как и деликатной. И если бы Ж. Санд действительно имела какие-либо цели, достигнуть которых пыталась бы с помощью «Лукреции», то ее ставка на роман была бы бита». Но таких целей Ж. Санд не преследовала, искренно, может быть, даже бессознательно подводя в «Лукреции» итоги связи своей с Шопеном, заключительная фаза которой совпала с окончанием романа.

Это находит свое подтверждение между прочим и в том, что, заканчивая «Лукрецию», Ж. Санд одновременно строила планы совместной поездки с Шопеном на юг, чтобы подкрепить его здоровье, писала об этом его сестре, делясь с ней своими надеждами вылечить «нашего дорогого мальчика» от кашля, если бы удалось удержать его на продолжительное время вдали от Парижа, предвидя неизбежную борьбу из-за этого с Шопеном, потому что «он любит Париж, чтобы он там ни говорил», и т. д.

Поездка на юг не состоялась, так как Шопен осенью 1845 г. чувствовал себя настолько сносно, что этим ввел в заблуждение и себя и Ж. Санд. Однако наступившая зима оказалась еще хуже предыдущей — холодной и сырой. Шопен схватил острый катар легких, что, в связи с его хроническим состоянием, дало очень неприятные результаты. К весне он настолько расхворался, что в течение двух недель не покидал постели. «Эту пару месяцев трудно пережить,— писал он домой, когда оправился, — за несколько часов солнца я бы отдал несколько лет жизни». Решено было переехать в Ноган не позже начала мая. Так как Шопена задержали уроки, то Ж. Санд выехала с семьей без него. Накануне ее отъезда Шопен устроил у себя интимный музыкальный вечер с «цветами, музыкой и пиршеством», на котором были Чарторыжские, Делякруа, Луи Блан, Виардо и другие его друзья.

В течение того короткого времени, когда Шопен оставался один

---

[1] Ф. Гезик «Шопен», т. III, стр. 35

в Париже, он ежедневно обменивался с Ж. Санд письмами. Тем не менее вскоре же по приезде его в Ноган между ним и Морисом произошел инцидент, сам по себе незначительный, но сыгравший роль той капли, которой не хватало, чтобы переполнить чашу взаимных неудовольствий.

«Вследствие последних приступов болезни,— рассказывает Ж. Санд,— его (Шопена) душевное состояние стало чрезвычайно мрачным, и Морис, который до того нежно его любил,[1] вдруг был им обижен совершенно неожиданным образом по вздорному, ничтожному поводу. Минуту спустя они расцеловались, но уже песчинка упала в тихий пруд, а вскоре стали падать и камешки один за другим. Шопен часто сердился без всякого повода и иногда несправедливо сердился на добрые намерения. Я увидела, что это зло становится все серьезнее и распространяется на моих других детей...» «...Все это переносилось. Но однажды Морис, которому надоели шпильки и уколы, объявил, что уедет. Этого не могло и не должно было быть. Шопен не вынес моего законного и необходимого вмешательства. Он опустил голову и сказал, что я его больше не люблю. Какое богохульство после этих восьми лет материнской преданности! Но бедное оскорбленное сердце не сознавало своего безумного бреда. Я подумала, что несколько месяцев, проведенных вдали и в молчании, исцелят эту рану и сделают дружбу спокойной и память справедливой».

Ж. Санд приняла решение остаться с семьей на зиму в Ногане, Шопен же должен был вернуться к осени в Париж один. Неудивительно, что лето 1846 г.— «такое прекрасное, какого уже давно здесь не помнят» — было наполнено для него горечью и душевной болью, почему в письмах он говорит об одиночестве и дает волю своему раздражению даже тогда, когда речь идет не только о Морисе... Туго подвигалась и творческая работа. «Делаю все, что в моих силах, — писал он Франкому,— чтобы работать, но не могу и шагу сделать вперед».

«Моей виолончельной сонатой я то доволен, то недоволен. То я ее бросаю, то снова за нее принимаюсь. У меня новые три мазурки;[2] не думаю, что со старыми грехами, но нужно время, чтобы хорошо судить об этом. Когда их сочиняешь, то они кажутся хорошими, будь это иначе — ничего не писал бы. Лишь позже является размышление, и отбрасываешь или принимаешь».[3] С большим напряжением приготовил он к печати «Баркароллу» и «Полонез-фантазию» и лишь к концу лета написал еще два ноктюрна (ор. 62).

Душевное состояние, в котором создавались и заканчивались эти произведения последних опусов, наложило на них свою печать. Она особенно ощутительна в «Полонезе-фантазии», в котором, по словам Листа, Шопен «не столько изливает охватившие его чувства, сколько выражает всю истерзанность своего духа». Мрачный фон, некоторая неясность общего рисунка, завуалированного сложными деталями, мно-

---

[1] Обстоятельство более, чем сомнительное, судя по письмам Шопена уже с 1841 г.

[2] Ор. 63.

[3] Письмо к родным.

гочисленность и фрагментарность сменяющих друг друга мотивов и эпизодов дали в свое время части критиков повод говорить даже об отливе творческого вдохновения в этом последнем крупном произведении Шопена. Однако «эта душу раздирающая печаль, носящая печать чистого и целомудренного благородства, эта безутешная скорбь принадлежит к самым высоким побуждениям человеческого сердца, говорит на подлинном языке искусства» (Лист).

Опенский в новизне гармонической ткани полонеза, в музыкальном содержании отдельных его эпизодов, как и в характере их сложнейших деталей, видит новые средства музыкальной экспрессии, новое движение шопеновского гения вперед, предвосхищение им музыки Вагнера.[1]

Возраставшая внутренняя дисгармония между Шопеном и семьей Ж. Санд, получившая новую пищу со времени столкновения его с Морисом, вызывала все большее охлаждение с обеих сторон и побуждала Шопена насколько возможно держаться вдали. Если случалось, что все уезжали на прогулку или совершали более продолжительную экскурсию в окрестности, что в этом году бывало очень часто, он всегда оставался дома. «Здесь все лето,— писал Шопен,— прошло в разных прогулках и экскурсиях в малоизвестные окрестности. Я не был с компанией, потому что меня это больше утомляет, чем стоит. Когда же я устаю, то не весел, а это действует всем на настроение, и молодежи со мной мало удовольствия».

На этих-то прогулках завязался между Соланж и молодым соседом по имению Фернандом де-Прео роман, — перешедший к отъезду Шопена в стадию подготовления к близкой свадьбе. Юный претендент на сердце Соланж был Шопену очень симпатичен, и он надеялся, что брак ее с де-Прео будет счастливым, но, зная капризный и непостоянный нрав своей приятельницы, испытывал все же на этот счет некоторые опасения.

По возвращении Шопена в Париж между ним и Ж. Санд возобновилась оживленная переписка, довольно прозаического впрочем характера, хотя наряду с постоянными поручениями из Ногана и сообщениями об их выполнении из Парижа не мало места уделялось ногансkому театру и взаимным заботам друг о друге. О своем приезде в Париж Ж. Санд пока не помышляла, занятая детьми, грядущим замужеством Соланж, литературной работой и убежденная к тому же в необходимости для Шопена «провести несколько месяцев вдали от Ногана и его обитателей».

В обычных условиях Шопен оказался бы очень чувствительным к своему одиночеству, но в этом сезоне скучать ему было некогда. Уроки, обеды, приемы, изредка театры или концерты, — все это поглощало почти все его время. В ноябре в Париж приехал его старый варшавский приятель Новаковский, а вскоре вернулась туда и Дельфина Потоцкая, давнишняя его привязанность, сохранившая для Шопена не малую долю прежнего очарования. Время пошло совсем незаметно.

[1] Начало полонеза, напоминающее знаменитое вступление к «Гибели богов» или «вотановские ритмы» его заключительной триумфальной части.

Почти ежедневно посещал он привлекательную графиню, принимал ее у себя, подолгу музицировал с нею, слушая ее пение, которое очень высоко ценил. Со здоровьем дело обстояло сравнительно неплохо. «В этом году, — писал Шопен домой, — приступы болезни более редки, несмотря на сильные холода».

Так прошли зимние месяцы. В виду приближения дня свадьбы Соланж с де-Прео, Ж. Санд вместе с детьми, Огюстиной и будущим зятем приехала на некоторое время в Париж. Здесь события приняли, однако, совершенно неожиданный оборот. На выставке в Салоне Ж. Санд и Соланж был представлен скульптор Клезенже в качестве новой восходящей звезды и пламенного поклонника знаменитой писательницы. Он вылепил бюсты ее и дочери и очень скоро не только сам влюбился в Соланж, но и на нее произвел большое впечатление. В течение короткого времени это взаимное увлечение приняло столь стремительный характер, что де-Прео пришлось ретироваться. На Шопена Клезенже произвел крайне отрицательное впечатление. Грубоватый, атлетического роста, малокультурный человек, хотя и полный темперамента и таланта, Клезенже не мог импонировать Шопену, но он сумел понравиться не только Соланж, но и Ж. Санд, и Морису, и Огюстине. Ж. Санд, вопреки настойчивым советам Шопена, решила не ставить препятствий этому браку, стремясь лишь оттянуть время, чтобы дать созреть новому чувству, охватившему Соланж, и собрать достаточно полную и достоверную информацию о Клезенже.

Однако последний, заметив, что Ж. Санд не торопится соединить его узами брака с Соланж, решил развязать гордиев узел по-своему и в один прекрасный день поставил Ж. Санд перед фактом окончательного сближения со своей невестой.

Узнав об этом, Ж. Санд раньше всего порешила скрыть все от своих близких, в том числе и от Шопена; вместе с тем считая бесполезным всякие споры и желая избежать скандала, приняла решение уехать с Соланж и Огюстиной в Ноган и там сделать все необходимое для ускорения свадьбы. Не будучи посвящен в закулисные подробности всего дела, Шопен был возмущен поведением Ж. Санд, приписывал ей непростительно легкомысленную игру судьбой дочери и негодовал на «бессердечное» ее отношение к де-Прео. Все это не могло не вызвать неприятных разговоров и столкновений, которые в виду тактики Ж. Санд, считавшей необходимым отстранить Шопена от участия в решении скользкого семейного вопроса, создавало довольно напряженное положение.

Рассказывая в письме к оставшемуся в Париже Морису все перипетии поведения Клезенже, Ж. Санд писала ему, между прочим, из Ногана: «Ни слова обо всем этом Шопену. Это до него не касается, а когда Рубикон перейден, то все «если» и «но» могут лишь повредить», — фраза, достаточно красноречиво говорящая о том, что внутренний разрыв уже произошел, что, отстраняя Шопена от касательства к ее семейным делам, Ж. Санд уже не считала его своим «вторым я», что в дальнейшем любое, даже малозначительное обстоятельство могло уже сыграть решающую для их отношений роль.

С отъездом Ж. Санд Шопен, используя более свободное время, взялся за окончательную отделку виолончельной сонаты, которую посвятил своему другу Франкому, обработал три имевшиеся у него в эскизах новые мазурки (ор. 63) и написал три вальса (ор. 64). Все эти композиции он выслал в Лейпциг фирме Брейткопф и Гертель, которая их приобрела. Для Франции и Англии Шопен продал их издательству Брандус и К°. Это были последние произведения, которые Шопен сам передавал издателям и которые сам корректировал.

В первых числах мая он заболел и притом настолько серьезно, что боялись за его жизнь. Было несколько таких дней, когда каждую минуту опасались катастрофы. Благодаря заботливому уходу княгини Чарторыжской, ученицы его де-Розьер, Марлиани и помощи д-ра Молэна Шопен после недели тяжелого состояния стал приходить в себя. Ж. Санд узнала о его болезни от Чарторыжской и де-Розьер, которые, вопреки запрещению Шопена, написали ей об этом, как только ему стало лучше. «И это горе еще ко всему прочему,— восклицает она в письме к де-Розьер.— Неужели он серьезно болен? Напишите мне, я на вас надеюсь, что вы скажете мне правду и что будете ходить за ним...»



Рояль, изготовленный фабрикой Брэдвуд для лондонских концертов Шопена

Чтобы не выдавать своих корреспонденток, Ж. Санд написала Шопену письмо, в котором сделала вид, что ничего не знает об его болезни. Вместе с тем она ему откровенно сообщила, что Соланж бесповоротно выходит замуж за Клезенже. Зная хорошо болезненную чувствительность Шопена и предвидя, что он ей не простит такого уведомления об окончательных решениях, принятых не только без его совета, но и вопреки ему, Ж. Санд вслед за первым ошибочным шагом, когда она скрыла от Шопена истинные мотивы своего спешного согласия на брак дочери с Клезенже, совершает другой, не менее ошибочный. Она обращается к ближайшим друзьям Шопена Гржимале и Гутману с просьбой объяснить ему ее поведение и оправдать ее в его глазах. «Друг мой,— писала она Гржимале,— я, насколько возможно, довольна замужеством моей дочери, ибо она преисполнена любовью и радостью, и потому еще, что Клезенже мне кажется достойным этого. Он любит ее страстно и даст ей то существование, которое ей желательно. Но все равно, принимая такое решение, очень страдаешь. Я думаю, что Шопен также страдал в глубине души от того, что не знал, не понимал и не мог ничего посоветовать. Но его советы в вещах действительной жизни нельзя принимать во внимание. Он никогда не видел ясно фактов и ни в чем не понимал человеческой природы; душа его — вся поэзия и музыка, и он не может переносить того, что не похоже на него. Кроме того, влияние его на мои семейные дела было бы для меня равносильно по-

тере всякого моего достоинства по отношению к детям и потере всякой их любви ко мне. Поговори с ним и постарайся в общих чертах дать ему понять, что он должен воздержаться от забот о них. Если я ему скажу, что Клезенже, которого он не любит, заслуживает всяческого расположения, он лишь сильнее его возненавидит и заставит Соланж ненавидеть себя. Все это трудно и деликатно, и я не знаю никакого средства, чтобы его успокоить и вернуть больную душу, которая раздражается, когда видит усилия, направленные на то, чтобы ее вылечить. Болезнь, которая грызет это бедное существо и морально и физически, убивает меня уже давно, и я вижу, как он уходит, не бывши никогда в состоянии сделать ему добра, ибо причиной его печали является та беспокойная, ревнивая и подозревающая привязанность, которую он ко мне питает... Поговори обо мне с нашей Анной,[1] покажи ей, что̀ в глубине моего сердца, а потом сожги мое письмо. Я посылаю тебе письмо к этому славному Гутману, адреса которого не знаю. Не передавай его в присутствии Шопена, который еще не знает, что мне сообщили о его болезни. В этом достойном и великодушном сердце всегда были тысячи деликатностей наряду с жестокими заблуждениями. О, если бы однажды Анна могла поговорить с ним и проникнуть в его сердце, чтобы исцелить его. Но он герметически замыкается даже от лучших своих друзей...».

Это письмо, доведенное до сведения Шопена, глубоко его задело и своим содержанием и самим фактом обращения к людям, которые хотя и были его друзьями, но не могли и не должны были становиться арбитрами в разногласиях между ним и его подругой. Он был настолько оскорблен, что когда Ж. Санд после свадьбы дочери известила его о своем скором приезде в Париж с тем, чтобы вместе с ним вернуться, как в предыдущие годы, в Ноган, он предпочел избегнуть этой встречи и уехал на время к знакомым в Ville d'Avray. Извещенная им об отъезде, Ж. Санд изменила свое намерение и осталась в Ногане, где занялась хлопотами и приготовлениями к новой свадьбе, — на этот раз Огюстины с молодым художником Руссо. Вскоре, однако, в Ногане произошли события, не только расстроившие замужество Огюстины и создавшие пропасть между Ж. Санд и четой Клезенже, но и приведшие к окончательному разрыву с Шопеном.

Талантливый художник, но человек крайне грубый и расточительный, «низменный по своим манерам и выражениям», как о нем говорит один из современников, Клезенже уже вскоре после женитьбы на Соланж повел себя в Ногане, как «кирасирский унтер-офицер в полковом кафе», потребовал уплаты за него огромных долгов и на отказ Ж. Санд ответил грубейшими сценами при полной поддержке своей жены. В то же время столько же из желания досадить матери, сколько и из ненависти к Огюстине, Соланж оклеветала последнюю в глазах ее жениха, изобразив в предосудительных красках ее дружбу с Морисом. Отчаявшийся Руссо покинул Ноган, отказавшись от женитьбы. «Что я вынесла от Соланж, — писала Ж. Санд де-Розьер, — невозможно передать,

[1] Кн. Анна Чарторыжская.

и сколько у меня во всем этом было терпения, внутреннего милосердия и скрытого страдания, вы одна можете оценить. Едва сделавшись обладателями независимости и денег, они сняли маску и вообразили, что будут мною повелевать, разорять и мучить, сколько угодно. Мое сопротивление привело их в ярость; в течение тех двух недель, что они провели здесь, их поведение сделалось невероятно, до скандального нахальным!»

Произошел ряд сцен, совершенно исключительных по своей грубости, в результате которых Ж. Санд предложила и дочери и зятю немедленно покинуть ее дом.

«Пришлось часть этого, — продолжает она, — написать Шопену, я боялась, чтобы он не приехал среди какой-нибудь катастрофы и не умер от горя и испуга. Не говорите ему, до чего дело дошло, от него это скроют насколько возможно...» Скрыть, однако, ничего не удалось, так как Соланж по приезде в Париж не только поставила его в известность о происшедшем, но и изобразила все в соответствующем ее интересам свете. Оклеветав Огюстину, она не остановилась перед тем, чтобы оклеветать мать, уверив Шопена в том, что и она и он — жертвы настойчивого стремления Ж. Санд отделаться от близких, которые мешали ее любовному увлечению сверстником и товарищем Мориса — юношей Бори. В подозрительной, болезненной ревности Шопена, отягченной к тому же постепенно усиливавшимся внутренним разладом между ним и Ж. Санд, эта клевета нашла подходящую почву. В жестоком конфликте, побудившем мать отказаться от дочери, он стал на сторону последней. Мало того. Он отказался от антипатии к «мраморщику», стал его принимать у себя, поддерживал супругов Клезенже в их материальных затруднениях.

Зная о том, что дочь и зять направляются в Париж, Ж. Санд сочла необходимым, в свою очередь, не только сообщить Шопену о причинах, которые ее заставили закрыть перед супругами Клезенже двери своего дома, но и потребовала от него такой же линии поведения. Если же он сохранит с ними прежние отношения, она вынуждена будет сделать из этого свои выводы. В Ногане его ждут, но надеются, что он не проронит там ни слова в защиту Соланж. Шопен не принял этих условий. Он ответил Ж. Санд письмом, в котором напоминал ей о том, что боролся против этого брака, но теперь, когда дело уже сделано, нужно, по его мнению, не выгонять зятя, а помочь ему урегулировать его финансовые затруднения, успокоить кредиторов и т. д., если не ради зятя, то ради дочери... Никакого обещания не принимать у себя Соланж и ее мужа Шопен не давал.

О том, какое впечатление это письмо произвело на Ж. Санд, мы узнаем из негодующих строк, которые она направила де-Розьер, кстати сказать, охотно подливавшей масла в огонь возникшей распри: «Под всем этим много скрывается такого, что я угадываю; я знаю, на что способна моя дочь по части клеветы, и я знаю, на что способен несчастный мозг Шопена по части предубеждений и доверчивости, но я, наконец, прозрела... Нахожу Шопена великолепным, что он видится, посещает и одобряет Клезенже, который меня ударил за то, что я

вырвала у него молоток, занесенный над головой Мориса, — того Шопена, которого все называли моим самым верным и преданным другом! Дитя мое, жизнь — это горькая ирония...»

Ж. Санд не ответила на письмо Шопена, и на этом их переписка оборвалась навсегда.

Правда, обе стороны не думали еще об окончательном разрыве,— обе тяжело переживали создавшееся положение, но ни одна, ни другая не делала шагу, чтобы его изменить. Зато оно было широко использовано не только Соланж и ее мужем, но и всем тем аристократическим, легитимистски настроенным окружением Шопена, которое давно уже эту «не освященную церковью» близость его с Ж. Санд лицемерно воспринимало, как крайне печальные страницы его жизни, и теперь делало все, чтобы углубить разлад между двумя великими друзьями, из которых один был «польской славой и гордостью», другая—политическим врагом аристократии.

Постепенно влияние этих титулованных доброжелателей, полное предубеждения и антипатии в отношении Ж. Санд, стало давать свои результаты. Морально подавленный, с ухудшающимся изо дня в день здоровьем, Шопен оказался достаточно податливым, чтобы принять на веру все или почти все, что ему подносилось услужливыми друзьями из светских салонов. День за днем его уверяли в том, что Ж. Санд была его злым гением, что утомленная его болезнью и надоевшей ей ролью сестры милосердия, она пыталась давно и разными путями избавиться от него, а когда это не удалось, то написала «Лукрецию Флориани» в уверенности, что он увидит в принце Кароле свой портрет и поймет, что ему следует ретироваться. Эти инсинуации делали свое дело. Шопен поверил в то, что Кароль — карикатура на него, и стал называть Ж. Санд Лукрецией, иногда даже в письмах к близким ему людям. Когда отец Огюстины Бро опубликовал, с целью шантажировать Ж. Санд, пасквиль, направленный по ее адресу, Шопен был одним из тех немногих, кто поверил всем заключенным в нем грубым клеветам. И там, где раньше была только боль, обида, временами, может-быть, негодование, теперь выросли тяжелые чувства, тем более мучительные, что под ними, как огонь под пеплом, еще тлели искры большой любви и болезненной страсти...

В «Лукреции Флориани», этом правдивом отображении всей эпопеи близости Ж. Санд и Шопена, конфликт между героями романа заканчивается смертью Флориани. «Эта простая, смелая и сильная натура могла лишь любить или умереть; она умерла, когда перестала любить Кароля». В жизни вышло несколько иначе. Ж. Санд тяжело переживала разрыв с Шопеном, но ее большое физическое и душевное здоровье помогло ей справиться с собой. Лукреция не умерла. Она написала новый роман «Франсуа Найденыш» и принялась за «Историю моей жизни». Очень характерны строки, в которых Шопен сообщал об этом своим родным и которые показывают эволюцию его суждений о своей бывшей подруге: «В Journal des Debats,— писал он родным,— началась печатанием новая повесть m-me Санд «François le champi», начало которой прекрасно... Говорят также об ее мемуарах, но в письме к

m-me Марлиани она писала, что это будут скорей ее мысли об искусстве, литературе и т. д., а не то, что обычно под мемуарами понимают. Пожалуй, действительно, слишком рано для этого, ибо дорогая m-me Санд будет еще иметь немало приключений в своей жизни раньше, чем состарится, не мало случится еще и прекрасных и дурных вещей».

Для принца Кароля-Шопена разрыв с Лукрецией-Ж. Санд имел самые пагубные последствия. Уже лето 1847 г., проведенное в душном Париже, тяжело отозвалось на его здоровье, а перенесенный зимой грипп, усугубленный тяжелым душевным состоянием, совсем подорвал его силы. В течение долгого времени он не мог притти в себя и лишь к весне возобновил уроки, стал посещать своих знакомых и даже поддался увещеваниям дать концерт. Это было его последнее выступление в Париже. «Если я вам на этот раз мало пишу, то только потому,— сообщал он родным,— что мысли мои заняты концертом, который состоится 16-го этого месяца (февраля). Мои друзья как-то явились утром и заявили мне, что я должен дать концерт, что мне ни о чем не придется хлопотать, только сесть и играть. Уже с неделю как нет ни одного билета, а они все по 20 фр. Публика записывается на второй, о котором я и не думаю. Двор потребовал 40 билетов, а как только сообщили в газетах, что, может-быть, дам концерт, из Бреста, из Нанта стали заказывать моему издателю места. Очень меня удивляет такая горячность, приходится играть хотя бы ради своей совести, ибо мне кажется, что я теперь играю хуже, чем когда бы то ни было. Сыграю (любопытства ради) трио Моцарта с Франкомом и Алларом. Афиш не будет, как и даровых билетов... Плейель пошучивает над моей глупостью и, чтобы приохотить меня к концерту, украшает лестницы цветами. Буду совсем как у себя, и почти одни только знакомые лица встретят мои глаза». Хотя в письме и говорилось о том, что даровых билетов не будет, но для нескольких близких друзей Шопен билеты оставил и один из них лично завез... Клезенже.

Играл он, кроме трио Моцарта, несколько частей из своей виолончельной сонаты, «Баркароллу», скерцо h-moll, этюды, прелюды, один ноктюрн, несколько вальсов и мазурок. Играл, как всегда, с чувством невыразимой поэзии, с изумительной легкостью, изяществом и даже подъемом. И лишь после последнего вызова едва не лишился чувств от напряжения и полного упадка сил.

А через две недели после этого концерта, выходя из квартиры Марлиани с приятелем своим Комбом, он столкнулся в передней с Ж. Санд, приехавшей в Париж выручать от краха имущество своей дочери, назначенное к продаже с молотка. Поздоровавшись, Шопен спросил ее, давно ли она имела последние вести о Соланж.

— С неделю, — ответила Ж. Санд.

— А вчера или третьего дня вы ничего не получали?

— Нет.

— В таком случае извещаю вас, что вы бабушка: у Соланж дочка, и я очень рад, что могу первый сообщить вам эту новость.

Шопен поклонился и пошел вниз. Почти у самых дверей на улицу он вспомнил, что ничего не сказал Ж. Санд о состоянии здоровья мо-

„одой матери и новорожденного, и попросил Комба подняться наверх чтобы сказать ей об этом. Неожиданно для него он увидел, что вместе с Комбом по лестнице спускалась и Ж. Санд, которая с большим интересом стала его расспрашивать о дочери. После краткого обмена вопросами и ответами относительно Соланж Ж. Санд сделала попытку переменить тему и спросила Шопена о состоянии его здоровья. Он сухо ответил, что здоров, поклонился и попросил швейцара открыть ему дверь.

В «Истории моей жизни» Ж. Санд так рассказывает об этой последней их встрече: «...Я с ним увиделась вновь в марте 1848 г. Я пожала его дрожащую ледяную руку. Я хотела поговорить с ним, он поспешно удалился. Мой черед был сказать, что он меня более не любит. Я избавила его от этой боли и все предоставила на волю провидения. Мне не суждено было увидеть его более. Между нами были злые сердца. Были и добрые, не умевшие взяться за дело. Были и легковесные, которые предпочли не вмешиваться». К добрым сердцам принадлежали, между прочим, Полина и Поль Виардо, встречавшиеся в эту пору и с Ж. Санд и с Шопеном, с болью переживавшие разрыв между ними и пытавшиеся насколько возможно рассеять нагромождение лживых сплетен, информаций и клевет, которыми некоторые из усердных друзей в кавычках старательно разжигали искры начинавшейся вражды. Эти попытки успеха не имели, как не удалась и попытка самой Ж. Санд воспользоваться случайной встречей с Шопеном, чтобы найти путь к примирению.

Февральская революция и последовавшие за ней революционные события, охватившие в это время всю Европу, отвлекли несколько в сторону как интересы Ж. Санд, так и Шопена. Она с головой ушла в политическую работу, ища в ней не только удовлетворения своим общественным стремлениям, но и забвения того личного, что ее угнетало... «Личные огорчения исчезают, когда интересы общественного блага нас призывают и поглощают,— писала она Ф. Понсо.— Республика — лучшая из всех семей, а народ — лучший из друзей. Не следует думать ни о чем другом».

Несмотря на свойственный Шопену скептицизм в отношении революции и явное нерасположение к разрушителям тронов, события по-своему, особенно в первое время, увлекли и его. За баррикадными боями и грохотом орудий в Германии, Австрии, Италии ему, как и всем его компатриотам, грезилось грядущее освобождение отчизны. Эмиграция пришла в движение. Из Америки, Англии, Испании шел в Париж поток патриотов, готовых вступить в борьбу. В Италии Мицкевич формировал легионы, в Познани вспыхнуло восстание. Больной, измученный Шопен находил все же время и энергию, чтобы входить в нужды своих земляков, помогал им чем мог, провожал на родину.

Прощаясь на вокзале с товарищем детства Ст. Козьмяном, направлявшимся из Лондона в Познань, Шопен ему сказал: «Моя карьера уже кончена. Есть у Вас там в деревне маленький костёлик. Если Вы дадите мне на остаток моей жизни кусочек милосердного хлеба, я Вам буду за это исполнять на органе гимны в честь королевы Польши».

Париж для него постепенно пустел. Уже в первые дни февральских пролетарских боев с войсками «короля-буржуа» французская аристократия спешила покинуть пределы столицы, а по возможности и страны. Покидала Париж и часть польской эмиграции, среди которой Шопен имел столько друзей. Количество уроков резко снизилось. Для него, привыкшего к большому комфорту, создавалась ситуация, когда приходилось серьезно подумать о заработке. Он стал подумывать о поездке в Англию, о которой сохранил приятное воспоминание после пребывания своего там с Плейелем в 1837 г. и куда его настойчиво приглашали его ученицы и пламенные поклонницы: мисс Штирлинг[1] и



Фрагмент памятника Шопену в Варшаве

ее сестра Эрскин. Почти все ближайшие друзья Шопена высказались за эту поездку, надеясь, что смена впечатлений отразится благоприятно и на состоянии его здоровья. Взвесив все доводы и прибавив к ним еще один, весьма для него существенный,— желание избегнуть новых встреч с Ж. Санд, которые были вполне вероятны, Шопен принял определенное решение и 20 апреля (1848 г.) был уже в Лондоне.

Первое время цепь бесконечных триумфов, восторгов и приемов, которыми Лондон его встретил, настолько подняла его настроение, что он даже стал серьезно подумывать о том, чтобы там поселиться надолго. Его письма к родным полны описания блестящих раутов у английской аристократии, его выступлений, концертов, отзывов лондонской

[1] Это та самая ученица, которой удалось собрать и сохранить подавляющее число произведений Шопена с собственноручными его поправками и отметками, положенное в основу недавно вышедшего издания в Оксфорде.

печати. Но постепенно этот приподнятый тон все больше гаснет, и письма к Гржимале, единственному его другу, перед которым он не скрывал своего душевного состояния, все чаще звучат горечью, болью и безнадежной тоской. «Я уже ни печалиться, ни радоваться не могу; все мои способности чувствовать исчерпаны, жду только, чтобы поскорее все кончилось». Несмотря на присущую ему слабость к великосветскому обществу и горячий прием, который встречали его выступления в салонах, он не видел перед собой и той аудитории, к которой привык и которая его действительно понимала и вдохновляла. Он был центральной фигурой сезона, на него была мода, но с настоящей любовью к искусству это не имело ничего общего. «Эти англичане так отличны от французов, к которым я как к своим привязался; все расценивают только на фунты, искусство любят потому, что это lux; добрые сердца, но такие оригиналы, что я понимаю, как можно самому здесь закоченеть, либо превратиться в машину». Его расчеты на большие заработки также не оправдывались. Угощали лорды и леди широко, но платили туго, жизнь в Лондоне, особенно в пору сезона, с обязательным экипажем, так как ходить ему было трудно, обходилась так дорого, что большие доходы, которых он ожидал, в результате оказывались проблематичными. Не удовлетворил его и успех тех нескольких концертов, которые он дал в течение сезона. Игра его, тонкая, интимная и своеобразная, не могла найти надлежащего отклика в большой аудитории. К тому же физическое состояние его было таким, что он не решался даже включать в программы более крупные из своих произведений, требовавшие известного напряжения и играл в концертах очень тихо, что было отмечено и кое-кем из рецензентов.

Вообще его здоровье с каждым днем становилось все хуже. Не видя перед собой никаких других перспектив на лето, с болью и грустью вспоминая о Ногане, где в годы спокойной дружбы с Ж. Санд ему было так легко и свободно, где над ним всегда бодрствовала ее заботливая и любящая рука, Шопен согласился провести некоторое время в имении своих учениц Штирлинг и Эрскин, а также принять несколько других такого же рода приглашений от их родственников и знакомых, принадлежащих к тем же аристократическим кругам Шотландии. В письмах к родным он описывает великолепие замков, в которых гостил, утонченность и роскошь приемов, исключительное внимание, с которым к нему относились, чудовищное утомление от постоянных переездов и... скуку, которую на него наводило это избранное общество, а в письмах к Гржимале и на снедавшую его тоску, от которой не находил себе места.

«Если я тебе не пишу иеремиад, то это не потому, чтобы ты был неспособен утешить меня, а потому, что ты единственный, кто все знает, а если бы я начал жаловаться, то конца этому не было бы и все о том же. Впрочем неверно, если я говорю, что о том же, потому что мне с каждым днем все хуже. Я чувствую себя все слабее, неспособен сочинять не потому, что у меня к этому нет стремления, а от физических причин и потому, что я каждую неделю переезжаю с места на место... Но что же мне делать? Все-таки это съэкономит мне пару

грошей на зиму... Все утро, почти до 2-х часов, я совершенно никуда не гожусь, а когда оденусь, все меня стесняет, и так тяну до обеда, после которого приходится два часа сидеть с мужчинами за столом, смотреть, как они разговаривают, и слушать, как пьют. Уставши до смерти... направляюсь в гостиную, где необходимо напрячь все силы души, чтобы сколько-нибудь оживиться, ибо в это время обычно хотят меня слушать. Потом меня относит в спальню на руках мой славный Даниэль, раздевает, укладывает, оставляет свечу, и я могу свободно дышать и мечтать до того времени, пока опять не начнется то же самое. А как только где-нибудь начну привыкать, оказывается — надо ехать в другое место, ибо мои шотландки не дают мне покоя, — либо за мной приезжают, либо меня возят по своим родным... Они меня своей добротой задушат, а я им в этом из вежливости не смогу отказать».

Не покидали его мысли о Ж. Санд, и это были мысли глубоко угнетающего характера. «Я никогда никого не проклинал, но так мне сейчас тяжело, что кажется, стало бы легче, если бы я мог проклясть Лукрецию».

Интерес его к революции 1848 г. видимо пропал одновременно с крушением попытки польского восстания в Познани, а деятели второй республики, большей частью близкие друзья и единомышленники Ж. Санд, вызывали в нем нотки иронии и раздражения. В письме к родным он даже с возмущением говорит о «разночинце Араго в роли представителя Франции», а о Луи Блане иронически замечает, что «на него здесь не обращают никакого внимания». Зато за англичанами признает одно, правда единственное, достоинство — их преданность «короне и порядку». Во всем остальном их с него «было достаточно».

После концерта в Эдинбурге Шопен вернулся в Лондон, где решил провести зиму, но очень скоро почувствовал, что сил его на это не хватит. Туманы, мелкий моросящий дождь, полумрак,— все это угнетающе действовало на его самочувствие и психику. Болезнь постепенно обострялась, редкий день кашель по утрам не сопровождался кровохарканьем, и силы слабели настолько, что он с трудом передвигался, а уроки давал лежа на кушетке возле рояля. В довершение всего он простудился и слег. Врачи настаивали на том, чтобы он покинул Лондон. Мысль о возвращении в Париж была наиболее естественной, и остановившись на ней, Шопен уже не мог дождаться дня, когда сможет покинуть «собачий в эту пору Лондон».

В ожидании отъезда он шлет Гржимале целый ряд поручений: «Прошу тебя, распорядись, чтобы простыни и подушки были сухими. Вели купить шишек (сосновых), пусть m-me Этьен ничего не жалеет, чтобы можно было по приезде согреться. Чтобы были ковры и гардины... Даже скажи Плейелю, чтобы он прислал мне какой-нибудь рояль в четверг вечером, и вели его покрыть чем-нибудь. Вели в пятницу купить букет фиалок, чтобы в гостиной пахло. Пусть у меня будет еще сколько-нибудь поэзии, когда я буду проходить и возвращаться через гостиную в спальню, где наверное слягу надолго».

23 октября Шопен двинулся в путь. Стоя у окна вагона и показывая своему спутнику на поле, на котором паслись стада, он ему сказал: «Ты видишь это стадо баранов. Они музыкальнее англичан».

* * *

Те, кто не видал Шопена в течение этих семи месяцев его отсутствия из Парижа, с трудом его узнавали, когда он вернулся. Очень бледный, сгорбленный, одолеваемый приступами жестокого кашля, он едва передвигал ноги. Скептически относившийся к врачам, за исключением одного только д-ра Моллэн — гомеопата, которому он верил, но который как-раз в эту пору сам тяжко заболел, а вскоре и умер, Шопен все же по настоянию друзей соглашался на консилиумы, подчинялся всем врачебным манипуляциям и предписаниям, но слабел с каждым днем. В редкие дни относительного улучшения выезжал на прогулку в Булонский лес или навещал близких знакомых, однажды решился даже посмотреть мейерберовского «Пророка», но большей частью проводил время в постели, неспособный к работе, удрученный и измученный болезнью. Его ученики и ученицы, особенно Штирлинг и Эрскин, которые, узнав об ухудшении его состояния, немедленно приехали в Париж, чтобы за ним ухаживать, его светские приятели и приятельницы — Чарторыжские, Д. Потоцкая, Гржимала, Франком — делали все возможное, чтобы его развлечь, но это им мало удавалось. «Славные шотландки», — как он называл Штирлинг и Эрскин, — своей настойчивой опекой довольно часто его просто утомляли. Отдыхал он только в беседах с Делякруа, с которым довольно часто разговор переходил на тему о Ж. Санд. В своем дневнике, помеченном 29 января 1849 г., Делякруа сделал такую запись: «Вчера вечером я пошел к Шопену; оставался у него до 10 ч. Какой благородный человек! Мы говорили о m-me Санд, об удивительных путях ее жизни, об этой мешанине достоинств и недостатков. Это было по поводу ее мемуаров. Он мне сказал, что не мог бы их написать. Она обо всем забыла; у нее бывают мгновенные озарения, но она скоро забывает. Заплакала над своим старым другом Пьерро,— и уже о нем не думает. Я сказал ему, что предвижу для нее несчастливую старость. Он так не думает. Совесть не делает ей тех упреков, которые делают друзья. Она обладает выносливым, крепким здоровьем; одно только могло бы ее задеть глубоко, это — утрата Мориса, либо если бы он ступил на дурной путь».

Однако наиболее обычной темой разговоров была, как и раньше, музыка.

Весеннее солнце, которое Шопен считал своим лучшим врачом и которого он поджидал с таким нетерпением, пришло, наконец, но и оно не принесло ему серьезного облегчения. Он чувствовал себя настолько слабым, что об уроках не могло быть и речи. В то же время вынужденная бездеятельность его угнетала. Он попробовал занять себя творческой работой, тем более, что и о заработке приходилось уже подумать, но результаты оказались довольно печальными. Почти все, что заносилось на бумагу, совершало дальнейший путь к камину. Уцелели

от сожжения лишь две мазурки: g-moll и f-moll. Эта последняя (op. 68), напоенная безбрежной грустью, оказалась его лебединой песнью, в которой он точно прощался с жизнью. После нее он не написал уже ни одной ноты.

В конце мая Шопен переехал на дачу, которую для него подыскали друзья на высоко расположенной окраине Парижа в улице Шайо. Из окон квартиры открывался прекрасный вид на Париж, Сену, Триумфальную арку, золоченый купол Дворца инвалидов, и Шопен часами просиживал в кресле, любуясь расстилавшимся внизу городом. Радовал его и свежий воздух, но здоровее все же он себя не чувствовал. Появилась отечность ног, уже указывавшая на некоторое ослабление сердечной деятельности. Это его очень испугало. Мысль о близкой, может-быть, смерти побудила составить завещание. Вместе с тем он решил вызвать в Париж сестру Людвику, которую очень любил и которая могла, раз с ним не было его Авроры, скрасить последние дни жизни участием близкого, родного человека.

«Если можете, приезжайте,— писал он домой.— Я очень слаб, и никакие доктора не помогут мне так, как вы. Если у вас не хватает денег, возьмите взаймы; если поправлюсь, то легко заработаю и отдам тому, кто вас выручит, но сейчас я слишком гол, чтобы вам послать. Моя квартира здесь в Шайо достаточно велика, чтобы вас хотя бы и с двумя детьми принять... Устроимся здесь экономно. Квартиру и стол найдете... Возьмите с собой спицы и наперстки, я вам дам платки для меток и носки для вязанья, и вы проведете здесь на свежем воздухе несколько месяцев с вашим старым братом и дядей».

Между тем все материальные средства, которыми располагал Шопен, оказались исчерпанными настолько, что его казначей — Франком уже не мог от него это дольше скрывать. Приходилось подумать о том, откуда брать деньги на покрытие самых необходимых расходов. О том, какое впечатление это произвело на больного, легко себе представить. Он решил распродать некоторые из наиболее ценных вещей, в первую очередь часы, что и поручил одному из приятелей. Понимая, насколько такой выход из положения ненадежен и не может надолго обеспечить Шопена нужными средствами, Франком счел необходимым тайком от него посвятить в его печальные дела кой-кого из самых близких учениц и прежде всего мисс Штирлинг. «Славная шотландка», безгранично преданная своему маэстро, выручила больного, прислав ему от «анонима» пакет с 25.000 фр. Благодаря целому ряду самых неожиданных и странных недоразумений, деньги эти попали к Шопену лишь через месяц, но все же достаточно своевременно, чтобы освободить его в последние месяцы жизни от тягостных забот о куске хлеба и лекарствах. Любопытно, что ни одна из высокопоставленных дам — его соотечественниц и поклонниц, обладательниц огромных состояний, так нежно выражавших ему свое участие, не подумала о том, что больной Шопен может оказаться в затруднительном положении.

В конце июня в Париж приехала его сестра с мужем и дочерью. Почти одновременно с ними вернулась в Париж и Соланж. Эти два события настолько оживили и подбодрили Шопена, что временами он

готов был поверить в свое выздоровление, строил планы поездки с семьей сестры на юг, решил переменить свою городскую квартиру. Последняя мысль настолько его увлекла, что когда по его просьбе подходящее помещение было подыскано в красивейшей части Парижа на Вандомской площади, он был очень обрадован и усердно занялся вопросами новой обстановки, выбора обоев и пр. деталей будущих своих апартаментов. Один из его земляков, поэт Норвид, посетивший его в это время, рассказывает в своих воспоминаниях, что во время разговора, прерванного приступом жестокого кашля, после которого Шопен в течение некоторого времени оставался в полном молчании с закрытыми глазами, он тихо произнес:

— Ухожу отсюда...

Поняв эти слова, как намек на близкую смерть, Норвид, чтобы утешить больного, стал говорить о том, что напрасно он так мрачно смотрит на свое будущее, что ведь это не в первый раз болезнь его одолевает, однако он всегда поправлялся, поправится и теперь..., но очень смутился и опешил, когда Шопен, откашлявшись, сказал с ударением:

— Я говорю, что ухожу отсюда на новую квартиру на Place Vendôme...

Сюда, на эту новую квартиру на имя сестры Шопена пришло неожиданно письмо от Ж. Санд.

«Дорогая Луиза, — писала она, — я узнала о том, что Вы в Париже. Я надеюсь получить от Вас правдивую весть о Фредерике. Одни мне пишут, что он болен гораздо серьезнее, чем это бывало обычно, другие, — что он только очень слаб, каким я его видела всегда. Напишите мне два слова, я решаюсь Вас просить об этом, так как можно быть забытой и оставленной своими детьми, не переставая их любить. Напишите мне и о себе, не думайте, что я провела хотя бы один день моей жизни с тех пор, как я Вас узнала, чтобы не думать о Вас, любовно не хранить о Вас память. Воспоминание обо мне наверное омрачилось в Вашем сердце, но я не заслужила всего того, что мне пришлось пережить.

Всей душой Ваша.
Привет Вашему мужу
Жорж»

Письмо это осталось, надо полагать по воле Шопена, без ответа. Еще раз протянутая для примирения рука Ж. Санд повисла в воздухе. Последняя нить ее связи с Шопеном оборвалась...

* * *

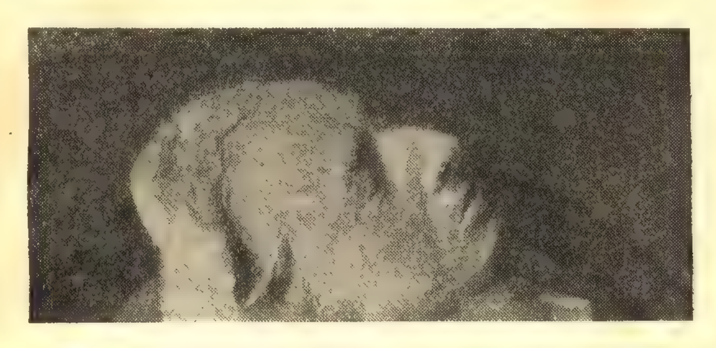
Уже в первые дни переезда на новую, комфортабельно обставленную квартиру в состоянии его наступило заметное изменение к худшему. Мошелес, который как-раз в это время приехал в Париж, сделал в своем дневнике грустную запись: «К большому горю, мы услыхали здесь о Шопене, что он находится в состоянии, угрожающем его жизни. Расспрашивая одних и других, пришлось убедиться в истинности самых печальных слухов. Он лежит, измученный болезнью, при нем

его сестра. Бедный человек! Дни его сейчас уже сочтены. Он очень страдает. Печальная судьба!»

Положение больного между тем все обострялось. Мучительный кашель, одышка, кровь горлом, усиливавшаяся отечность ног, — все эти явления говорили о близком конце.

За несколько дней до кончины Шопена навестила его приятельница Дельфина Потоцкая, которая по его просьбе спела ему любимую его арию из «Beatrice di tenda» Беллини, а также гимн Страделлы и псалом Марчелло.

— Как это прекрасно, как чудесно!—восклицал взволнованный Шопен. А вечером того же дня наступило резкое ухудшение, после которого страдания уже не покидали больного до самой последней минуты его жизни. В ночь с 17-го на 18-ое октября Шопена не стало. Он умер с именем матери на устах: моя мать, моя бедная мать!



Шопен.
Гипсовая маска работы Ж. Клезенже

По словам Франкома, за два дня до смерти Шопен, точно отвечая своим мыслям о Ж. Санд, сказал ему: «Она ведь говорила, что я умру только на ее руках».

Дрожащей рукой написал он несколько слов, заключавших просьбу вскрыть его тело, чтобы не быть похороненным заживо. Сердце свое завещал отвезти в Варшаву.

Находившийся в квартире Шопена в час его кончины художник Квятковский сделал несколько его зарисовок на смертном одре. Клезенже снял гипсовую маску.

Волнующая весть о кончине Шопена погрузила в траур весь артистический Париж. Торжественно, многолюдно и печально хоронила своего любимца столица Франции, в которой он нашел свое второе отечество, где создавал величайшие из своих шедевров, к гражданам которой «привязался как к своим».

У гроба, поставленного в церкви Мадлен, был исполнен «Реквием» Моцарта. Мужские партии пели Дюпон и Лаблаш, женские — Кастелляне и Виардо-Гарсиа. Перед выносом тела органист церкви Лефебюр исполнил прелюды Шопена e-moll и h-moll. Оркестр играл впервые инструментованный Ребером траурный марш покойного. По бокам

катафалка шли Мейербер, Делякруа, Франком, Чарторыжский, Плейель. Несметная толпа провожала Шопена до кладбища Пер-ля-Шез, где для него было приготовлено место рядом с могилой Беллини и неподалеку от могилы Керубини — двух композиторов, к творчеству которых он относился с такой симпатией и интересом.

В 1931 г., к столетию переезда его во Францию, останки Шопена предполагалось перевезти в Краков — древнейшую польскую столицу.

Это намерение осуществить, однако, не удалось в силу... «вопиющих противоречий и печальных интриг»,[1] характеризующих музыкальную жизнь современной Польши.

Заключение

ХУДОЖЕСТВЕННО-ИСТОРИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ ТВОРЧЕСТВА ШОПЕНА

Гений Шопена не был всесторонним. В то время как сфера художественной деятельности Баха, Моцарта, Бетховена обнимала почти все виды музыкального искусства, творческий гений Шопена ограничивался только одной областью музыкальной литературы — фортепианной музыкой. Если, однако, в этом отношении он и уступал указанным художникам-титанам, имя его все же в истории музыкального искусства находится рядом с ними. При этом в своей сфере его отличает от них исключительная самобытность, оригинальность.

Все в его музыке неожиданно и ни с чем другим не сравнимо. «С каждым произведением Шопена,— писал один из его английских биографов,— как будто входишь в какой-то новый прекрасный мир, не тронутый людской стопой, точно попадаешь на тропу, какой до сих пор никто, кроме него, не ступал. Он оригинальнее всей той плеяды музыкантов-романтиков — Мендельсона, Шумана, Берлиоза и Листа,— вместе с которыми создавал музыку XIX века».

«Вебер и Шуберт, Шуман и Мендельсон отдавали свое сокровеннейшее, я бы даже сказал прекраснейшее — фортепиано, но бардом, рапсодом, духом и душой этого инструмента является только Шопен. Фортепиано ли вдохновило его или он вдохновил свои клавиши — не знаю, но только полное поглощение одного другим могло вызвать такие создания. Трагизм, романтизм, лирика, героическое, драматическое, фантастическое, задушевное, сердечное, мечтательное, блестящее, величественное, простота,— все возможные выражения находятся в его произведениях для этого инструмента, и все это звучит на нем в самом прелестнейшем образе».[2]

Душа Шопена, действительно, точно растаяла в фортепиано. Оно стало для него как бы микрокосмом всего мира звучаний, и творче-

---

[1] Так писал польский журнал «Muzyka» (№№ 3—4, май, 1935 г., Варшава).
[2] А. Рубинштейн, «Музыка и ее представители», стр. 96.

ские замыслы его, так органически слитые с характером этого инструмента, до такой степени исчерпывают все технические средства фортепиано, что дальше Шопена в этом направлении итти удалось на протяжении века лишь очень немногим. Так же, как Берлиоз опрокинул утвердившиеся до него представления об инструментовке, показав все богатство скрытых в оркестре звучаний и эффектов, так и Шопен показал, как мало были до него известны возможности, заложенные в фортепиано. При этом глубокое поэтическое чувство, романтическое воображение и неисчерпаемое богатство творческой фантазии позволили ему создать в области фортепианной музыки то, что до него никто создать не мог.

Художественно-историческое значение Шопена основывается, главным образом, на введении им в музыку многих, совершенно новых элементов, на открытых им средствах выражения чувств, настроений и даже мельчайших оттенков этих настроений.

К таким средствам выражения надо прежде всего отнести особенности его мелодического дара, его кантилены, не только певучей, нежной, полетной, страстной, но и чрезвычайно гибкой, проникающей в самые таинственные и скрытые уголки человеческого сердца, всегда изящной, иногда кокетливой, как в некоторых мазурках или вальсах. Особое очарование придают ей столь характерные для Шопена орнаменты в форме изысканнейших мелизмов, которые, несмотря на всю их прелесть и занимательность, никогда не затемняют основных контуров мелодической линии, не отягощают ее.

Рядом с мелодией стоит гармония Шопена, никогда не играющая второстепенной роли сопровождения, аккомпанемента, всегда глубокая, действенная, яркая, чрезвычайно сильная, изобилующая всеми элементами, составляющими основу гармонии современной, одним из творцов, которой бесспорно является Шопен. Ему музыка нашего времени обязана введением всех видов альтераций аккордов, увеличенных трезвучий, увеличенных терц-квартсекстовых и квинтсекстовых аккордов, неаполитанской сексты, применением аккордов в широком расположении как в одновременном их звучании, так и арпеджированных; изощренными хроматическими ходами и энтармоническими соединениями; мастерством, новизной и свободой модуляций в самые отдаленные тональности, исключительными модуляционными эффектами (прелюд cis-moll, op. 45, ноктюрн G-dur, этюды). Так называемые задержания, прерванные и ложные последовательности аккордов, неподготовленные диссонансы и т. д. представляют собой у Шопена не исключение, а правило. Гармонические построения на органном пункте — одна из замечательных черт гармонического инстинкта Шопена. В этом отношении достаточно характерен двадцатишеститактовый эпизод на органном пункте (нота gis) в скерцо cis-moll op. 39, которым это произведение заканчивается и который Ф. Гезик называет «помостом, смело брошенным от нашей планеты к звездам».

Не меньшее очарование и новизну, чем мелодические и гармонические особенности шопеновского стиля, составляет его ритмика. И здесь Шопен идет новыми путями, вводя новые тактовые деления или часто

-соединяя противоположные ритмы, чтобы с максимальной рельефностью дать музыкальную картину состязания или борьбы разнородных или враждебных начал, или обогащая мир звучаний своеобразными ритмами своих мазурок, или, наконец, пленяя неожиданным, новым художественным ритмическим приемом — его tempo rubato.

С большой силой сказалось новаторство Шопена в области формы. Смелый романтик, подчинявшийся только творческим импульсам своей фантазии, связанный лишь внутренней логикой своих музыкальных идей, Шопен видоизменял одни формы (соната b-moll) и вводил новые. Это — прелюды, из которых даже самый лаконичный по размерам (A-dur) представляет собой насыщенную музыкальным содержанием поэму. Это — этюды, впервые поднятые у Шопена на высоту оригинальных и ярких художественных произведений, крайне разнообразных по форме, характеру и настроениям. Это — мазурки, наиболее характерные из композиций Шопена. Хотя и замствованные им из недр польской народной песни, они все же принадлежат только ему, ибо, сохранив присущую этим народным песням своеобразную ритмику, он расширил их форму, опоэтизировал мелодию, убрал их в красочный гармонический наряд и придал черты поэм, хотя и небольших по размерам, но богатых содержанием. Это также баллады, до Шопена не существовавшие как самостоятельные инструментальные произведения, им превращенные в эпические музыкальные повествования, исполненные глубокого драматизма.

В произведениях Шопена ощущается и необычайное чувство колорита. Выбор той или иной тональности органически связан у него с музыкальным замыслом, который формировался в его творческом сознании всегда в определенной тональной окраске, единственно соответствующей характеру создаваемой музыки, ее мельчайшим светотеням.

Наиболее яркий из творцов романтической школы, «Рафаэль фортепиано», новатор в области формы, гармонии, ритмики, Шопен оказал большое влияние как на современных ему композиторов, так и на последующие их генерации, начиная с Листа и Вагнера, кончая Р. Штраусом и М. Регером в Германии, Ц. Франком, Сен-Сансом, Габр, Форэ, Дебюсси и Равелем во Франции, Григом, этим «Шопеном Севера» в Норвегии, Балакиревым и Лядовым, Рахманиновым первого периода и особенно Скрябиным — у нас.

Обаяние шопеновского гения, чудесные шедевры его фантазии, как в радуге отразившей все краски и оттенки человеческих чувств, переживаний и настроений, притом выраженных в необычайно своеобразной, благородной и изысканной форме и сконцентрированных в фортепиано, в которое он вдохнул новую прекрасную жизнь,— сделали Шопена одним из любимейших композиторов всех стран и народов.

Популярность в СССР шопеновской музыки, высокое, засвидетельствованное во всем мире мастерство ее исполнения, большой и глубокий интерес к этой музыке со стороны широчайших аудиторий, тысячи юных пианистов, соревнующихся в художественной передаче его произведений, и, наконец, целый ряд композиций молодых советских музыкантов, вдохновленных его творческим примером, говорят об исклю-

чительно действенном участии творческого наследия Шопена в развитии музыкальной культуры страны социализма.

Обогатив созданиями своего гения всечеловеческую сокровищницу музыкального искусства и заняв в его истории одно из первых и почетных мест, Шопен в то же время остается глубоко национальным композитором. За исключением немногих произведений более или менее космополитического характера (большинства прелюдов, трио g-moll, вариаций B-dur, баллады As-dur, баркароллы), все его творчество, не исключая этюдов, скерцо и др., носит на себе следы характерных черт или типических настроений польской народной песни, все пронизано тем чувством, которым окрашены и поэзия столь близких Шопену по духу и творческим импульсам польских поэтов-романтиков: Мицкевича, Словацкого, Красинского, и которое характеризуется непереводимым польским словом żal. Это и нежная грусть, и жалость, и скорбь, и ненависть, и негодование. Гамму чувств, воплощенную в одном этом слове, Лист считал основой души Шопена. «Он не писал преднамеренно польскую музыку, но во всех его произведениях слышатся рассказы, ликование о бывшем величии Польши, пение, горевание, плач об ее последующей гибели, и все это в прекраснейшем музыкальном выражении».[1]

Творческое наследие Шопена принадлежит всему миру, но в буржуазных странах оно не стало действительным достоянием народных масс и менее всего в ныне «самостоятельной» Польше. Горячий отклик широчайших аудиторий музыка Шопена находит только в Стране Советов, где влияние и значение его наследия исключительно велико, а культура исполнения поднята на огромную высоту десятками и сотнями талантов, заботливо взращиваемых социалистическим обществом.

Законный наследник всех культурных завоеваний человечества — Страна Советов высоко чтит великих сынов всех наций и народов, внесших свой вклад в сокровищницу мировой культуры. Одно из наиболее ярких имен среди них — имя творца бессмертной музыки — Шопена.

---

[1] А. Рубинштейн, «Музыка и ее представители», стр. 96.

ХРОНОЛОГИЧЕСКИЙ ПЕРЕЧЕНЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ШОПЕНА[1]

Opus	Название	Год создания	Год I-го издания	Примечания
—	Полонез As-dur	1821	1902	В транскрипции Яна Михаловского, у Гебетнер и Вольф. Варшава
—	—	—	1908	В оригинале — приложением к ежемесячному журналу „Die Musik“, Берлин
—	Полонез gis-moll	1822	—	В собрании сочинений, изд Гебетнер и Вольф, под № 13
—	Мазурки G-dur и B-dur	1825	—	То же
—	Полонез b-moll	1826	—	То же
—	Ноктюрн cis-moll	около 1830	1899	Сестре Людовике
—	Полонез Ges-dur	1829	1899	Гебетнер и Вольф
	—	—	1908	Приложением к журналу „Die Musik“
—	Два вальса (Es-dur и As-dur) и мазурка A-dur	около 1830	1904	Брейткопф и Гертель, Лейпциг; Гезик, Варшава
—	Mazur B-dur	1832	1909	Изд-во „Лямус“, Львов
1	Рондо c-moll	1825	1825	Посв. г-же Линде
2	Вариации на тему из „Дон-Жуана“ с оркестром	около 1830	1830	Титу Войцеховскому
3	Интродукция и полонез для ф-п. и виолончели	1829	1833	—
4	Соната c-moll	1828	1831	(Посмертное издание)
5	Рондо à la Mazur	1828	?	Гр. Александре де-Мориоль
6	Четыре мазурки (fis-moll, cis-moll, E-dur и es-moll)	около 1831	1832	Гр. Полине Плятер
7	Пять мазурок (B-dur, a-moll, f-moll, As-dur и C-dur)	1831	1832	Г-ну Джонсу из Н. Орлеана
8	Трио для ф-п., скрипки и виолончели	1828—1829	1833	—
9	Три ноктюрна (b-moll, Es-dur и H-dur)	около 1831	1833	Г-же Камиль Плейель
10	12 этюдов	между 1828—1833	1833	„Моему другу Ф. Листу“
11	1-й концерт e-moll	1830	1833	Фр. Калькбреннеру
12	Вариации на тему „Je vends des scapulaires“	1833	1833	Эмме Гарсфорд
13	Большая фантазия на польские темы с оркестром	около 1831	1834	И. П. Пиксису
14	Рондо à la Краковяк с оркестром	—	1834	Кн. Чарторыжской (?)

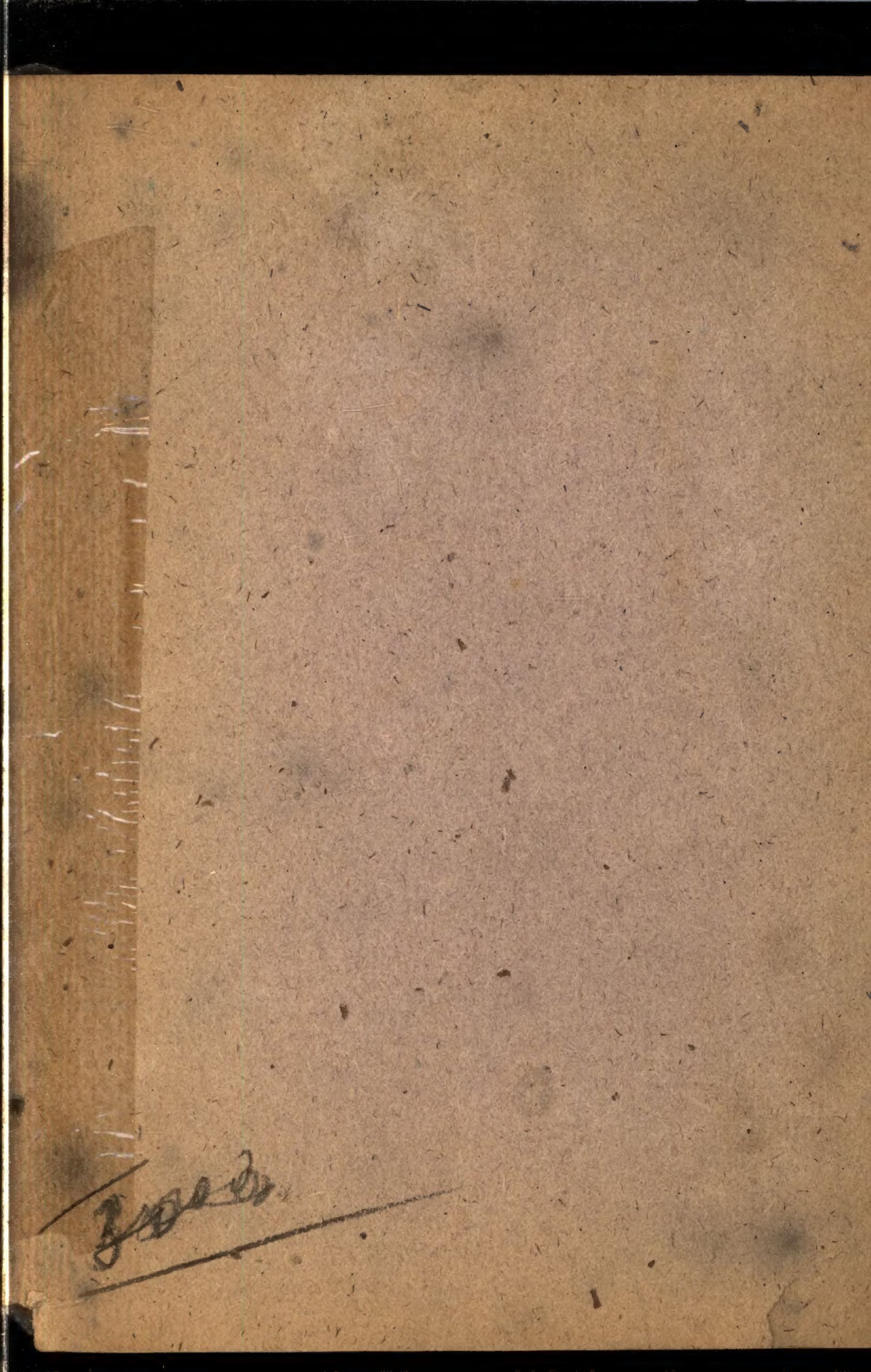
[1] По Лейхтентритту, с позднейшими изменениями и дополнениями Г. Опенского.

(Продолжение)

Opus	Название	Год создания	Год I-го издания	Примечания
15	3 ноктюрна (F-dur, Fis-dur, и g-moll)	около 1831	1834	Ферд. Гиллеру
16	Рондо Es-dur	?	1834	Каролине Гартман
17	4 мазурки (B-dur, e-moll, As-dur и a-moll)	?	1834	Лине Фрэппа
18	Grande Valse brilliante Es-dur	около 1830	1834	Лауре Гарсфорд
19	Болеро	?	1834	Гр. Р. де-Фляо
20	Скерцо h-moll	около 1831	1835	Т. Альбрехту
21	2-й концерт f-moll с оркестром	1829	1836	Гр. Дельфине Потоцкой
22	Grande Polonaise précédée d'un Andante spianato с оркестром	1831—1332	1836	Бар. д'Эст
23	Баллада № 1 (g-moll) . . .	около 1831	1836	Бар. Штокгаузену
24	4 мазурки (g-moll, C-dur, As-dur и b-moll)	около 1831	1835	Гр. де-Пертюи
25	12 этюдов	около 1837	1837	Гр. д'Агу
26	2 полонеза (cis-moll и es-moll)	?	1836	И. Дессауэру
27	2 ноктюрна (cis-moll и Des-dur)	№ 1 в 1836	1836	Гр. д'Аппоньи
28	24 прелюда	1831—1839	1839	И. К. Кесслеру
29	Экспромт (Impromptu) № 1 As-dur	?	1838	Гр. Каролине де-Лобау
30	4 мазурки (c-moll, h-moll, Des-dur и cis-moll)	—	1838	Пр. Вюртембергской, рожд. кн. Чарторыжской
31	Скерцо № 2 b-moll	—	1838	Гр. Адели Фюрстенштейн
32	2 ноктюрна (H-dur и As-dur)	—	1837	Бар. де-Биллинг
33	4 мазурки (gis-moll, D-dur, C-dur и h-moll)	—	1838	Гр. Розе Мостовской
34	3 вальса (As-dur, a-moll и F-dur)	—	1838	Г-же де-Тун-Гогенштейн
35	Соната b-moll	1839	1840	—
36	Экспромт № 2 Fis-dur . . .	1889	1840	—
37	2 ноктюрна (g-moll и G-dur)	около 1839	1840	—
38	Баллада № 2 F-dur	закончена в 1839	1840	Роберту Шуману

(Продолжение)

Opus	Название	Год создания	Год I-го издания	Примечания
39	Скерцо cis-moll	1838—1839	1840	Адольфу Гутману
40	2 полонеза (A-dur и c-moll)	1838—1839	1840	Юлию Фонтане
41	4 мазурки (cis-moll, e-moll, H-dur и As-dur)	около 1839—1840	1840	Этьену Витвицкому
42	Вальс As-dur	—	1840	—
43	Тарантелла	1841	1841	—
44	Полонез fis-moll	—	1841	Кн. Каролине де-Бово
45	Прелюд cis-moll	1841	1841	Кн. Елиз. Чернышевой
46	Allegro de Concert	1830	1842	Ф. Мюллер
47	Баллада № 3 As-dur	После 1840 года	1842	Полине де-Ноайль
48	2 ноктюрна (c-moll и fis-moll)		1842	Л. Дюперэ
49	Фантазия f-moll		1842	Кн. С. де-Суццо
50	3 мазурки (G-dur, As-dur и cis-moll)		1842 (?)	Леону Шмитковскому
51	Экспромт № 3 Ges-dur . .		1843	Гр. Эстергази
52	Баллада № 4 f-moll		1843	Бар. Ротшильд
53	Полонез As-dur		1843	А. Лео
54	Скерцо № 4 E-dur		1843	Г-же И. де-Караман
55	2 ноктюрна (f-moll и Es-dur)		1844	Г-же И. Штирлинг
56	3 мазурки (H-dur, C-dur и c-moll)		1844	Г-же Маберли
57	Колыбельная		1845	Элизе Гавард
58	Соната h-moll		1845	Гр. Е. де-Пертюи
59	3 мазурки (a-moll, As-dur и fis-moll)		1846	—
60	Баркаролла		—	Бар. Штокгаузен
61	Полонез-фантазия As-dur . .		1845	Г-же А. Вейрэ
62	2 ноктюрна (H-dur и E-dur)		1846	Г-же Р. де-Коннериц
63	3 мазурки (H-dur, f-moll и cis-moll)		1847	Гр. Л. Чосновской
64	3 вальса (Des-dur, cis-moll и As-dur)		1847	1) Гр. Потоцкой 2) Бар. Ротшильд 3) Бар. Броницкой
65	Соната для виолончели с ф-п.		1847	г. Франкому
66	Фантазия-экспромт (Fantaisie-Impromptu cis-moll) . .	Предположит. в 1839	1855	(Посмертное изд. Ю. Фонтаны)
67	4 мазурки (G-dur, g-moll, C-dur и a-moll)	1835 1845 1835 1846	1855	То же



70

1 р. 40 к.



РТУ РСФСР
557-58

48 листов

627